



TRABAJO FIN DE GRADO

DIRECTORA: DRA. SUSANA TRUCHUELO GARCÍA

CURSO: 2019/2020

**LA REPRESENTACIÓN DEL DESCENDIMIENTO  
DE LA CRUZ, PERMANENCIA DE UN CICLO**

**THE REPRESENTATION OF THE DEPOSITION,  
THE PERMANENCE OF A CYCLE**

BERNAT ALVAREDO MALLACH

Diciembre 2019

## SUMARIO

<b>INTRODUCCIÓN</b>	4
<b>1. TEATRALIZACIÓN Y CANONIZACIÓN DE TODO UN CICLO EN TORNO A LA CRUCIFIXIÓN</b>	6
1.1. La Edad Media como origen	6
1.2. El siglo XVII, consolidación de todo un ciclo	9
<b>2. CUANDO LO SAGRADO SE HACE REAL: UNA IMAGINERÍA PENSADA PARA EL GESTO</b>	13
2.1. La mística	17
2.2. Reforma protestante y reforma católica	19
2.3. La imagen como instrumento didáctico: la cultura visual católica tridentina	22
2.4. Una nueva sensibilidad iconográfica: de Trento a la cultura del Barroco	23
<b>3. EL DESCENDIMIENTO EN EL MARCO CULTURAL CONTRARREFORMISTA</b>	27
3.1. La evangelización americana	28
3.2. Hacia una prohibición inviable	30
3.2.1. La prohibición eclesiástica	31
3.2.1.1. El <i>Davallament</i> de Lladó	33
3.2.1.2. El <i>Davallement</i> de la catedral de Mallorca	37
3.2.2. La prohibición gubernamental	41
<b>CONCLUSIONES</b>	42
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	46

## **RESUMEN**

El Concilio de Trento (1545-1563) supuso una nueva forma de celebrar el Descendimiento de Cristo, la reafirmación tridentina en el uso de las imágenes y su nueva función didáctica, revitalizando y modernizando un acto de origen medieval. Esto supuso la permanencia de una práctica teatralizada que se vería envuelta en continuas polémicas a lo largo de la Edad Moderna. Ni las prohibiciones de la propia Iglesia ni las del Estado ni las críticas ilustradas de la sociedad civil en el siglo XVIII lograron hacer desaparecer una dramatización perceptible aún en nuestros días.

## **PALABRAS CLAVE**

Descendimiento, Semana Santa, teatro, evangelización.

## **ABSTRACT**

The Council of Trent (1545-1563) was a new way of celebrating the Deposition, tridentine reaffirmation in the use of images and its new didactic function revitalized and modernized an act of medieval origin. This meant the permanence of a theatrical practice that would be engulfed in continuous controversies throughout the Modern Age. The illustration and accusations by the Catholic church itself failed to make a deal that ultimately has survived in theatrical form to these days.

## **KEYWORDS**

Deposition, Holy week, theatre, evangelization.

## INTRODUCCIÓN

Durante los siete primeros siglos del cristianismo, las manifestaciones de la por ese entonces nueva fe se vieron muy reducidas, tanto por el celo de los nuevos cristianos como por la demasiada reciente e incomparable calidad de un teatro pagano que amenazaba con contaminar la concepción cristiana de la vida de los Padres de la Iglesia<sup>1</sup>. La importancia toponímica de los Santos Lugares donde trascurió la Pasión hizo que cada una de las sedes episcopales se transformara durante el periodo de la Pascua a imagen y semejanza de los citados lugares, se calcularon las características principales de la liturgia hierosolimitana y, especialmente, la “estacional” celebrada en Semana Santa. La incorporación de las imágenes a esta paraliturgia procesional no fue un hecho casual, sino un producto del largo tiempo y una compleja evolución.

No será hasta la época carolingia cuando podamos observar las primicias de la “dramatización cristiana”, siendo éstas profundamente condicionadas por la liturgia de la que dimanaban<sup>2</sup>. Es en dicha época cuando comenzó a experimentarse en el ámbito de las paraliturgias, surgiendo así la procesional y la teatral. Por tanto, tenemos que entender la procesión paleocristiana y altomedieval como una práctica ajena a toda teatralización o “espectacularización”, inserta en un mundo que luchaba todavía contra el paganismo y sus ídolos; un mundo, un ambiente, que era propenso a la iconoclastia y todavía no había adquirido el gusto por la imagen de bulto redondo<sup>3</sup>. Este tipo de imagen, tan común en la actualidad, no empezó a abundar en Occidente hasta la segunda mitad del siglo X<sup>4</sup>.

Bien entrada la Baja Edad Media comenzará a aparecer toda una suerte de imágenes cristológicas articuladas destinadas a un uso muy concreto: su descendimiento. Esta práctica se impuso en la celebración de la Semana Santa como una auténtica catequesis visual, utilizando los tres preceptos de la predicación medieval: la palabra, el gesto y la imagen<sup>5</sup>. La experiencia que este acto aportaba al fiel era incalculable, y es que el creyente se sentía presente en el momento más importante de la cristiandad, como es el sacrificio de Dios

---

<sup>1</sup> Para profundizar en este aspecto véase LUGARESI, L., “Tra evento e rappresentazione. Per un'interpretazione della polemica contro gli spettacoli nei primi secoli cristiani”, en *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 30(1994), pp. 437-463.

<sup>2</sup> GALTIER MARTÍ, F., “Los orígenes de la paraliturgia procesional de Semana Santa en Occidente”, en *Aragón en la Edad Media*, 20(2008), pp. 349-360.

<sup>3</sup> GARCÍA DE CORTÁZAR, J. Á., *Historia religiosa del occidente medieval*, Akal, Madrid, 2012, p. 456.

<sup>4</sup> GALTIER MARTÍ, F., “Los orígenes de la paraliturgia...”, p. 350.

<sup>5</sup> Sobre la predicación puede consultarse MARCOTEGUI BARRER B., “Ad eruditionem simplicium: la transmisión del mensaje evangélico a la sociedad bajomedieval”, en *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 15(2005), pp. 9-38.

encarnado. Estas representaciones se extendieron a lo largo de todo el territorio peninsular. En España, al igual que en el resto de reinos mediterráneos, tal práctica tuvo mucha más repercusión que en las zonas del norte y del centro de Europa<sup>6</sup>. El final de la Edad Media y el inicio de la Edad Moderna para nada supusieron la desaparición de la práctica del Descendimiento, si bien es cierto que la Reforma protestante marcó un antes y un después en ella.

El Concilio de Trento (1515-1563) supuso un momento clave para la cristiandad. Frente a una Reforma protestante beligerante con ciertos preceptos y prácticas del catolicismo, y más concretamente con el uso que éste hacía de las imágenes, la respuesta romana fue clara, pues no sólo respaldaba su utilización, sino que también las revitalizaba, dotándolas de una clara función doctrinal y dogmática<sup>7</sup>. En este aspecto incidió directamente la mística del siglo XVI, dado que fue sustancial para fundamentar teológica y devocionalmente el uso de las imágenes. La mística, además, promovió e impulsó actos como el propio Descendimiento, siendo utilizados por los dramaturgos de siglos posteriores como fuente de gran valor para la creación de personajes, dando lugar a auténticas obras teatrales en torno a la figura de Cristo y los Santos<sup>8</sup>. Este marco supuso un tiempo de florecimiento de gran cantidad de escenificaciones *pasionísticas* a lo largo de los territorios peninsular y americano, este último de gran influencia en la conformación de tales escenificaciones y de otras prácticas devocionales, paradigmas de sincretismo.

El descubrimiento colombino supuso una de las grandes oportunidades para poner en práctica los postulados iconográficos tridentinos, exportando a tierras americanas este tipo de actos tan vividos y visuales como la mejor herramienta de evangelización<sup>9</sup>. Ahora bien, la Edad Moderna no estuvo exenta de conflictos en lo referente a la representación del Descendimiento; conflictos que alcanzarán su máxima intensidad en el siglo XVIII, a la sombra de la Ilustración, rotundamente contraria a las creencias y prácticas religiosas populares por estimarlas incompatibles con la redefinición que del catolicismo demandaban tanto eclesiásticos como laicos.

---

<sup>6</sup> GALTIER MARTI, F., *Arte y fiesta en la celebración de la semana santa. desde los primeros cristianos hasta las más antiguas cofradías pasionistas*, Mira Editores, Zaragoza, 2014, p. 118.

<sup>7</sup> Sobre la cuestión tridentina y la imagen véase PLAZAOLA ARTOLA, J., “Biografía y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II”, en VILLAR MOVELLÁN, A. y URQUIZAR HERRERA, A. (eds.) *Juan de Mesa (1627-2002)*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2003, pp. 15-34.

<sup>8</sup> FRANCO MATA, A., “Episodios pasionales entre la Flagelación y el ‘Ecce Homo’ de Santa Brígida a la literatura y pintura contrarreformista y barroca en España” en PARRADO DEL OLMO, J. y GUTIÉRREZ BAÑOS, F. (eds.) *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 2009.

<sup>9</sup> Sobre el uso de las imágenes en América Latina véase SANFUENTES ECHEVERRÍA, O., “La Iglesia católica y sus imágenes de devoción”, en *Conserva*, 15(2010), pp.19-30.

En el presente trabajo se pretende hacer hincapié en el fenómeno de permanencia que supuso el acto del descendimiento durante la Edad Moderna. Se trata de una práctica puramente medieval, tiempo en el que radica su mismo origen, absorbida a la perfección por unos tiempos modernos que la reedifican como auténtico centro de la liturgia destinada a la Semana Santa. Como puntos principales trataremos brevemente su origen medieval, para dar así paso a su absorción en tiempos modernos, su paulatina transformación y la problemática que esta práctica supuso sobre todo a partir del siglo XVIII con la renovación eclesiástica y el nuevo pensamiento político. Estos serán los puntos básicos sobre los cuales radicará el presente trabajo. Para este fin, utilizaré bibliografía que, siendo consciente de su inevitable limitación, queda toda ella reseñada en las correspondientes notas a pie de página y epígrafe final, así como fuentes originales, todas ellas publicadas, sobre todo para ejemplificar la problemática que supuso esta práctica en el siglo XVIII con el cambio de mentalidad dentro del seno eclesiástico.

## **1. TEATRALIZACIÓN Y CANONIZACIÓN DE TODO UN CICLO EN TORNO A LA CRUCIFIXIÓN**

Quien mejor ha conceptualizado el largo proceso que dio lugar a una representación teatral de la Pasión de Cristo ha sido Claudio Bernardi, que estableció tres niveles dramáticos en dicho proceso: el primero, compuesto por las formas propias de la liturgia, enmarcado en los últimos momentos de la Antigüedad y la Alta Edad Media; el segundo, correspondiente a las formas devocionales y paralitúrgicas, insertado entre la Baja Edad Media y la Alta Edad Moderna; y el tercero y último, asociado a la representación de la Pasión con arreglo a los cánones clásicos del teatro, sobre todo con la emergencia del teatro barroco <sup>10</sup>.

### **1.1. La Edad Media como origen**

El drama de la Pasión se impuso durante la Edad Media como principal representación escénica a lo largo de toda Europa en la medida en que reunía los condimentos de la tragedia según la definición aristotélica. El protagonista era un héroe de la más alta estima que con su comportamiento ejemplar consigue granjearse la admiración de un pueblo; su muerte,

---

<sup>10</sup> Un estudio esclarecedor sobre este acto en el marco de la religiosidad mediterránea en la lengua italiana puede encontrarse en BERNARDI, C., *La dramaturgia della Settimana Santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milán, 1991.

traicionado por Judas, supuso un suplicio que aceptó con actitud estoica. Se trataba de una muerte en la que se manifiestan todos los signos que apuntan hacia el reconocimiento de Jesús como hijo de Dios. De este modo encontramos un auténtico héroe trágico, como lo fue Aquiles.

La tragedia cristiana por excelencia adquirió una configuración primigenia en latín a lo largo de siglo XII, siendo llevada a las lenguas romances durante los siglos XIII y XIV, dando lugar de este modo a una mayor comprensión del texto que se acompañaba de la puesta en escena<sup>11</sup>. Estos Autos de la Pasión han tenido larga pervivencia en el tiempo, e incluso a día de hoy se continúan representando en numerosas localidades, caso, por ejemplo, el caso peninsular, España. Si bien es cierto, el Auto de la Pasión no fue un hecho aislado en la aparición de escenografía vinculadas a la vida de Jesús, ya que durante la Edad Media y la primera mitad de la Moderna surgieron numerosas teatralizaciones basadas en pasajes relevantes de su vida, como es el caso del Auto de los Reyes Magos, escrito probablemente en el siglo XII y conservado en la actualidad en la Biblioteca Nacional de España. No obstante, no cabe duda de que el drama de la Pasión se erige como un auténtico baluarte de la cultura teatral hispana de raíz medieval que ha hallado una sistemática continuidad hasta nuestros días.

La primera gran escenificación de la Pasión de Cristo en el marco hispánico la encontramos durante los siglos XIII y XIV en el reino de Mallorca. Escrito en lengua catalana, este texto supone una de las primeras representaciones teatralizadas del drama de la Pasión<sup>12</sup>. Además de este texto, existen documentos específicos que detallan cómo se escenificaba, tanto en la Plaça del Mercat de Pollença (1355) como en el foso de la muralla de Vila-Real (1369)<sup>13</sup>, e, incluso, en la Plaça Major de Castelló (1383)<sup>14</sup>. Hemos de entender que estas representaciones se daban por tanto en el ámbito urbano, como ceremonia de carácter cívico, organizada por el propio municipio y con la concurrencia de toda la población. Es lógico pensar, pues, que en estas representaciones jugarían un papel primordial los auténticos profesionales del espectáculo en época medieval: los juglares.

---

<sup>11</sup> Respecto a esta evolución véase, por ejemplo, BERNARDI, C., “La déposition paraliturgique du Christ au vendredi saint en Italie”, en MASSIP, F. (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII col·loqui de la Societat internacional per l’Étude du théâtre médiéval*, Institut del Teatre, Barcelona, 1996, pp. 27-31.

<sup>12</sup> MASSIP, F., “Passions Dramàtiques catalanes”, en *Arxiu de textos catalans antics*, 21(2002), pp. 778-784

<sup>13</sup> MASSIP I BONET, J. “El descendimiento de la cruz: La vitalidad de una tradición”, en *Hispanorama*, 65(1993), pp. 26-41.

<sup>14</sup> HERRERO ALONSO, A., “Del rito litúrgico del Davallament de la Creu a la iconografía del ‘Desenclavo’”, en *Passio: Revista oficial de la Setmana Santa de Gandia*, 60(2012), p. 92.

Esta realidad conoció un profundo cambio en 1390, año en el que el consejo municipal de Valencia, muy probablemente presionado por la jerarquía eclesiástica, y más aún por rigoristas de la predicación como Vicente Ferrer, prohíbe la "representatió de la Sagrada Passió de Nostre Senyor e Redemptor Jesucrist o de la sua Resurrecció o de la festivitats de la Passió" en la calle, y determina que se escenifiquen "tals reppresentations dins lurs esglésies o fossars, o dins altre pati o plaça atinent de la església"<sup>15</sup>. De este modo, las escenificaciones de la Pasión, tras más de una centuria de desarrollarse en el espacio urbano abierto, fueron reconducidas al interior de los templos. Pero ello no significó su decadencia en términos de fascinación popular, de lo que es buena prueba que en los siglos modernos tales escenificaciones continuaran siendo demandadas —y mucho— por los fieles.

Al recluir las representaciones *pasionísticas* en los templos durante el siglo XV, la Iglesia las sometió a la estructura ceremonial de la liturgia, alejándolas del carácter paralitúrgico que tuvieron desde la Alta Edad Media. El control clerical impuso unos textos dramáticos más devotos y una puesta en escena sin los excesos que tanto habían molestado al clero, o al menos a la jerarquía eclesiástica, desde tiempo atrás. A esto cabe añadir un cambio que se operó en cuanto a la forma de representación, pues si la "pasión urbana"<sup>16</sup> suponía una representación única, preferentemente el Domingo de Ramos, para no interferir con los actos litúrgicos de la Semana Santa, la "pasión eclesiástica"<sup>17</sup> pasó a visualizarse en el mismo espacio que las ceremonias habituales de la liturgia, pero, eso sí, a partir de entonces de manera fragmentada, es decir, acompañando adecuadamente los diversos momentos litúrgicos de cada jornada; de este modo se presentaba una Pasión de carácter cíclico al compás de los días de la Semana Santa<sup>18</sup>.

Los ejemplos mejor conservados y documentados de esta transformación se encuentran en tierras catalanas, como es el caso de la propia catedral de Barcelona, en la que, hacia 1406, se representaba *el Davallament de la Creu* y la *Resurrecció* intramuros<sup>19</sup>. Otro ejemplo ilustrativo es el de Lérida, en donde la representación de la Pasión se trasladó en 1453 al claustro de la catedral, para evitar el alboroto que se formaba dentro del edificio religioso; en este caso se escenificaban la sentencia, el martirio, la crucifixión y el posterior abajamiento de la cruz. No obstante, el ejemplo más significativo de todos se encuentra en

---

<sup>15</sup> MASSIP, F., "Les passion: tipologies, orígens, models y evolució", *Mediateca festes.org* [en línea] (2006) p. 2 [consulta 9 abril 2019] Disponible en: <http://www.festes.org/arxiu/passionstipusievolucio.pdf>.

<sup>16</sup> MASSIP, F., "Les passion: tipologies, orígens, models...", op. cit., p. 2.

<sup>17</sup> *Ibidem*, op. cit. p. 2.

<sup>18</sup> MASSIP I BONET, J., "El descendimiento de la cruz...", op.cit., p. 32.

<sup>19</sup> MASSIP, F., "Orígenes y desarrollo del teatro medieval catalán" en *Revista de Filología Española*, 74(1994), p. 30.



Santa María de Cervera, en donde en 1477 existía ya una “*representationis passionis*”, de la que se conserva gran parte de los textos, recopilados y reelaborados en 1534 por Baltasar Sansa y Pere Pons, considerados los primeros autores conocidos de la Pasión dramática en lengua catalana. Ambos autores reelaboraron el material tradicional, adaptándolo a su época y pensamiento, dando lugar así a una Pasión cíclica: la mañana del domingo de Ramos se escenificaba l'*Entrada a Jerusalem* y "després dinar" *La Citació*; el lunes Santo *Lo convit de Làtzer*; el miércoles el *Consilium contra Christum*; el jueves la *Cena* y la *Presa*; el viernes "dematí" la *Passió i Mort*, i "après dinar" la *Representació del Devallar de l'Infern*, mientras que "a l'après dinar del Disapt Sant" se ponían en escena *els Planys de Joan i Magdalena i el Davallament de la Creu*<sup>20</sup>.

De todos modos, como se ha avanzado, el ciclo *pasionístico* no fue una representación estrictamente ni española ni mediterránea, ya que en Europa central también tuvo una especial importancia, como es el caso alemán, cuya Pasión más reconocida es la de *Oberammergau*, representada en la actualidad por más de 2.000 vecinos de la localidad<sup>21</sup>.

## 1.2. El Siglo XVIII, consolidación de todo un ciclo

La escenografía medieval continuó durante el periodo moderno hasta adquirir sus rasgos característicos en el siglo XVIII. Tomando como ejemplo el denominado indistintamente Descendimiento, Abajamiento o Desenclavo, se pueden extraer sus elementos fundamentales a partir del estudio monográfico de un ejemplo paradigmático. Sirva de modelo una imagen pictórica del siglo XVIII (Fig. 1)<sup>22</sup>, obra puramente documental, casi una fotografía, que atestigua a la perfección cómo se realizó y cuáles eran los elementos utilizados en la representación de dicho acto. Pese a que se trata de una pintura del siglo XVIII, las variaciones en el Descendimiento desde sus inicios han sido tan nimias que consideramos sirve para conocer cómo se realizaba durante el medievo.

---

<sup>20</sup> MURA I MURA, F., “La passió de Jesucrist i el cançoner popular” en MAS I VIVES, J., MIRALLES MONTSERRAT, J. y PERE ROSSELLÓ B. (coords.), *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Abadía de Montserrat, Barcelona, 2000, Vol. 3, pp. 135-175; en este artículo queda recogida gran parte de las letras populares que confeccionaban los actos del Descendimiento más importantes en lengua catalana.

<sup>21</sup> Para saber más sobre esta representación véase su página web oficial; <http://2020-oberammergau.com/la-pasion-de-cristo-2020/>

<sup>22</sup> Imagen tomada de GARCÍA DE PASO REMÓN, A., “La representación del desenclavo y descendimiento de la Cruz en la España postridentina”, en *Tercerol: cuadernos de investigación*, 18(2015-2016), pp. 129.



Fig. 1.

Se trata de un lienzo cuadrado de 194 cm. de lado, pintado al óleo, firmado por “El mudo Neyra” y datado en 1722. La pintura fue realizada para el Convento de Nuestra Señora de Gracia, de la Orden agustina en Medina del Campo (Valladolid) por encargo de Francisco Bueno y Rosa Gómez, su mujer, devotos del misterio del Descendimiento<sup>23</sup>. Neyra plasmó en el lienzo el momento álgido en que se realiza el acto del Descendimiento, detallando todos los aspectos y elementos intervinientes en él<sup>24</sup>. La escena se enmarca en el interior de la iglesia, y más concretamente delante del retablo mayor, tapado con un lienzo negro para la ocasión<sup>25</sup>. En el centro de la escena, remarcando el punto donde focalizar la visión del fiel,

<sup>23</sup> GARCÍA DE PASO REMÓN, A., “La representación del desenclavo ...”, op. cit. pp. 127.

<sup>24</sup> El lienzo, a causa de la Desamortización de 1835, fue a parar al convento de Santa María Magdalena de las Madres Agustinas. A este convento llegó no sólo la obra pictórica, sino también otros elementos de este Descendimiento, así como el paso de la Soledad y la urna mortuoria donde se trasladaba al Cristo yacente. La imagen, aunque no se ha obtenido una confirmación fehaciente, bien podría ser el Cristo articulado que actualmente se guarda en la clausura del citado convento, *Ibidem*, p. 129.

<sup>25</sup> El profesor García de Paso indica que los decorados variaron a lo largo del tiempo y según el gusto y la localización del acto. Los actos que se desarrollaban al aire libre solían carecer de este elemento, mientras que, en los interiores, aunque podría darse el mismo caso, en la mayoría de ellos se utilizaban fondos decorativos. Éstos variaron mucho, desde una simple tela de color negro o púrpura, en clara alusión a los colores pasionísticos, hasta un lienzo decorado con dibujos exteriores, en la mayoría de los casos a imitación de un cielo cubierto por nubes negruzcas que parecen anunciar la aparición de una obra teatral como tal, con decorados acordes al hecho representado. Sobre este particular véase, GARCÍA DE PASO REMÓN, A., “El espacio escénico: decorado escenográfico”, en GARCÍA DE PASO REMÓN, A. y MARQUINA ÁLVAREZ,

se halla la imagen de Cristo<sup>26</sup>, claramente articulada, perceptible en la forma poco anatómica en la que el artista ha plasmado los hombros de la imagen<sup>27</sup>. Es interesante observar cómo el autor ha representado la imagen de manera realista en su totalidad, eliminando las articulaciones que, por supuesto, formaban parte de la imagen correspondiente a Cristo. De esta manera queda suprimida la diferencia entre las figuras humanas y las esculturas articuladas, eliminando cierta idea de distancia histórica. Se representan, igualmente, cinco frailes revestidos con alba y estola que descienden la imagen, dos encaramados sobre sendas escaleras apoyados detrás de la cruz, tras desenclavar el brazo derecho de Cristo, sosteniendo a la vez su torso con una gran sábana, al tiempo que otro fraile maniobra para desenclavar la mano izquierda<sup>28</sup>. Debajo de la cruz, tres frailes ayudan a descender el cuerpo; uno de ellos sujeta la escalera de la izquierda, mientras los otros recogen los clavos y la corona de espinas, símbolos de la pasión, para dárselos al oficiante principal<sup>29</sup>. Este último, vestido para la ocasión con capa pluvial, presenta con toda la solemnidad uno de esos atributos pasionarios, la toalla, a la Virgen de la Soledad<sup>30</sup>, situada en el lado de la epístola sobre unas andas, ataviada con toca de viuda, manto enlutado y diadema estrellada de plata;

---

P. P. *Arte y dramaturgia del Descendimiento de la Cruz en España*, Tercerol Monografías, Zaragoza, 2019, pp. 239-245.

<sup>26</sup> La imagen de Cristo había sido donada por Fernando de Frías en 1581 y valorada en 1500 ducados. GARCÍA DE PASO REMÓN, A., “La representación del desenclavo ...”, *op. cit.*, pp. 127.

<sup>27</sup> Son variados los mecanismos por los cuales se han dotado a estas imágenes de movimientos; ampliación de esto en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R., “Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento”, en GONZÁLEZ MARTINEZ, E. y GRAFÍA SALES, J. (dirs.), *Conservación y Restauración de Bienes Culturales Universidad politécnica de Valencia* (Trabajo Fin de Master) [en línea] (2012) [consulta: 10 julio 2019] Disponible en <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/15562/Ruth%20Fernandez%00González.pdf>.

<sup>28</sup> La función teatral de este momento es clara: si bien el movimiento es la parte primordial del acto, la utilización de otros recursos como los sonidos dotaban al acto de un mayor realismo; ejemplo de esto es la descripción que hace Don Alfonso Sánchez Gordillo (1561-1644) del Descendimiento de la cruz, del que: “al hacer el Descendimiento del Cuerpo de Cristo Nuestro Señor, que estaba en ella y con la forma conveniente, dando golpes a los clavos, ciñendo el cuerpo en con toallas curiosas y apropiadas, con mucha devoción y reverencia bajaban el cuerpo bendito”. Era absolutamente innecesario golpear los clavos, ya que éstos no sujetaban la imagen de Cristo, sino que no eran más que un elemento decorativo preparado para dar un aspecto realista. Para leer el documento completo véase, GARCÍA DEL PESO REMÓN, A., “La representación del desenclavo...”, p. 142.

<sup>29</sup> Los atributos de la Pasión han sido ampliamente estudiados por Charles Rohault, quien, en una magnífica obra, recoge todos ellos, así como los que se conservan en forma de reliquia, ROHAULT DE FLEURY, C h., “Mémoire sur les instruments de la passion de N.-S. J.-C.” [en línea], París, Librairie Liturgique-Catholique L. Lesort, 1870 [consulta: 10 julio 2019] Disponible en: <https://archive.org/details/mmoiresurlesin00rohauf/page/n7>.

<sup>30</sup> Según cuenta la tradición, la vestimenta de la Virgen como una viuda castellana se originó en los tiempos de Felipe, II cuando la camarera de la reina Isabel de Valois, doña María de la Cueva, condesa viuda de Ureña, propuso como indumentaria para una talla de la Virgen confeccionada por Gaspar Becerra su mismo ropaje de viuda. Es por ello que esta imagen mariana viste según el protocolo español reservado al luto de las familias nobles. Debido a su cercanía visual con el interlocutor de la época, el modelo fue ampliamente aceptado, siendo rápida su expansión por el territorio peninsular. Sobre esta advocación y su particular vestimenta, véase FERNÁNDEZMERINO, E., *La Virgen de Luto*, Visión Libros, Madrid, 2012. En el marco de las imágenes vestideras véase ROMANOV, J., BEJARANO RUIZ, A. e IGNACIO SANCHEZ, J., *El arte de vestir a la Virgen*, Almuzara, Córdoba, 2017.

junto a la Virgen se halla la urna vacía, en la que posteriormente saldrá el Cristo en solemne procesión<sup>31</sup>. Entre las escaleras y la cruz se ven tres sombreros de ala ancha correspondientes a otros tantos caballeros con la cara tapada por un velo negro que portan banda roja sobre el pecho y varas o picas floreadas en las manos; caballeros probablemente miembros de la cofradía penitencial<sup>32</sup>.

En el lado del evangelio, sobre el púlpito, un predicador iría narrando los distintos momentos de la ceremonia. Debajo de él, y en primer plano, aparecen dos agustinos que contemplan con atención la ceremonia. También debajo del púlpito se encuentran tres niños de la pasión coronados y suntuosamente ataviados con delantales cubiertos de dijes y amuletos. En sus manos llevan otros atributos de la pasión, como son la lanza y la escalera.

Esta descripción, aunque se trate de un cuadro del siglo XVIII, bien pudiera servir para describir cómo se llevaría a cabo el Descendimiento en plena Edad Media; podían cambiar los personajes integrantes de la escena, siendo por ejemplo ampliados los personajes secundarios, incluso dotando a estos últimos de diálogo; pero, lo esencial, aquello que implica exclusivamente el descendimiento del cuerpo de Cristo<sup>33</sup>. En sus manos llevan otros atributos de la pasión, como son la lanza y la escalera<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> La utilización durante la liturgia del Viernes Santo de imágenes de madera policromada de Cristo yacente está documentada desde finales del siglo XIII. Esta difusión se produjo a consecuencia de la gran aceptación por parte de la cristiandad europea de la paraliturgia procesional de Viernes Santo. Véase GALTIER MARTÍ, F. “Los orígenes medievales de la imagen del Cristo descendido de la cruz, destinado al desenclavo, y la procesión del Santo Entierro”, en *Mundos medievales: espacios, sociedades y poder: Homenaje José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, Universidad de Cantabria, Santander, 2012, Vol. 1, pp. 139-146.

<sup>32</sup> El profesor Galtier Martí ve en ellos a los miembros de la antigua Cofradía de Nuestra Señora de la Misericordia y San Nicolás de Tolentino, con sede en dicha iglesia, responsable de la procesión del Santo Entierro que seguía la ceremonia.

<sup>33</sup> La representación del niño Jesús ataviado con los emblemas de la Pasión fue tema iconográfico común a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en alusión al destino divino encomendado por el Padre en su encarnación. Buen ejemplo de esta iconografía es el niño Jesús del convento de las madres dominicas de San Miguel de Trujillo. Esta imagen mide 69 cm., viste túnica morada como Nazareno, de terciopelo y raso, y ajustada con un cingulo a la cintura. Porta una cruz en la mano izquierda y en la cabeza una corona de espinas. Es obra anónima en madera policromada del siglo XVII. Sobre ésta y alguna otra imagen más como ejemplos, véase RAMOS RUBIO, A., “Las imágenes del niño Jesús del convento de MM. dominicas de San Miguel de Trujillo”, *Real asociación española de cronistas oficiales* [en línea] (2013) [consulta: 10 julio 2019] disponible en <http://www.cronistasoficiales.com/?p=23633>

<sup>34</sup> Los atributos de la Pasión fueron variando notablemente desde los inicios de la iconografía cristiana, si bien al comienzo el único representado y a día de hoy el más importante fue la cruz; ésta dio paso a otros muchos que la narrativa mística de los siglos XVI y XVIII y la pintura barroca contrarreformista añadieron al imaginario popular. Prueba de ello son la escalera, elemento que pasó a formar parte de los atributos pasionales a lo largo del siglo XVII.

## 2. CUANDO LO SAGRADO SE HACE REAL: UNA IMAGINERÍA PENSADA PARA EL GESTO

Acercarse a un Dios inteligible, incorpóreo, al de las escrituras, de la palabra, al Dios omnipresente no es tarea fácil; de hecho, tal acercamiento quedó siempre reservado a ciertos individuos de un determinado nivel intelectual y cultural. No voy a entrar en la cuestión de si cabe distinguir entre una religiosidad de las élites y otra de los sectores populares; no es pertinente hacerlo, puesto que, en este caso, es incuestionable que el mundo social popular carecía de las herramientas teológico-filosóficas para alcanzar el mencionado misterio divino. El cristianismo, en comparación con otras religiones, como por ejemplo la hebraica, que se sirve exclusivamente de la Escritura, sin ningún tipo de intromisión terrenal, lo tiene relativamente fácil para suscitar la fe de sus fieles por medio de los sentidos, pues obtiene del Nuevo Testamento la figura de aquel *khristós* judío conocido como Jesús de Nazaret<sup>35</sup>. La clave de la distinción con el mundo hebraico radica en el Nuevo Testamento; y es que es indudable que la liturgia y gran parte de la fe cristiana relegó el Antiguo Testamento, más cercano al mundo hebraico, en favor de un Dios inteligible y omnisciente por un Nuevo Testamento centrado en la figura carnal, aunque divina, de Jesús de Nazaret. Este hecho facilitó la labor representativa, la labor artística al servicio de la fe, y es que el cristianismo, se centró en lo humano del hijo de Dios para lo representado, consiguiendo así una iconografía muy asequible para el fiel.

Una vez aceptada la proliferación de la imagen de bulto redondo en el cristianismo y plenamente consolidada en la Edad Media, cabe detenerse en la necesidad de una imagerie especializada para representar la escena del Descendimiento. Un acto que implique movimiento necesita de imágenes que lo imiten, para lo cual hay que crear toda una suerte de mecanismos como goznes, bisagras, tubillones, espigas pasadas, etcétera para dotar a la imagen inanimada de Cristo, un cadáver sacro, de un movimiento digno<sup>36</sup>.

La mayoría de tales imágenes están dotadas de movimiento en las extremidades superiores, a la altura de los hombros, lo cual tiene la capacidad exclusiva de dejar los brazos en paralelo al tórax. Éstas son las imágenes más sencillas y las que más han proliferado en Europa. Sin embargo, existen otros modelos de mayor complejidad cuyas partes móviles

---

<sup>35</sup> Es interesante observar cómo la figura de Cristo ha sido fundamental en la evolución del cristianismo y su separación del mundo hebraico; véase al respecto R. DE LA FLOR, F., *De Cristo, dos fantasías iconológicas*, Adaba Editores, Madrid, 2011.

<sup>36</sup> Para comprender la complejidad y tipología de estos ingenios véase FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R., "Sistemas de articulación en Cristos...", op. cit., pp. 1- 67.

trascienden las extremidades superiores para añadir cuello, dedos de manos y pies, cadera e, incluso, rodillas. La finalidad de toda esta suerte de articulaciones ha sido crear la ilusión de movimiento, dotar a la imagen de unas características óptimas para la teatralización que exigía el descenso de la cruz. Algunos historiadores ven en estas imágenes la polivalencia absoluta para el culto, puesto que durante todo el año podían adoptar la posición de la Crucifixión, abandonándola en Cuaresma para poder representar no sólo el Descendimiento, sino también para transformarse en imágenes yacentes<sup>37</sup>. Dicha polivalencia podía hacer atractivas tales imágenes a aquellas parroquias que no disponían de medios económicos suficientes como para adquirir todo tipo de ellas.

Son muchos los ejemplos que conservamos en España de este tipo de imaginería, aunque muchos no han llegado a nuestros días; en unos casos por haber pasado a engrosar, por diversas vías, patrimonios familiares privados; en otros, por destrucción; en otros, por modificaciones y restauraciones realizadas en tiempos recientes que les han arrebatado su característica móvil. Enumeraré tan solo cinco de tales imágenes que, en mi criterio, son los ejemplos más representativos y de mayor calidad conservados en nuestra Península.

Por orden de antigüedad, hay que citar en primer lugar la imagen románica del Cristo de los Gascones, la iglesia de los santos Justo y Pastor, de Segovia (¿siglo XI?) (Fig. 2)<sup>38</sup>.



Fig. 2

<sup>37</sup> BINO, C., “Le statue del Cristo crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV-XV secolo). Linee di ricerca”, en *Drammaturgia*, 3(2016), p. 284.

<sup>38</sup> Sobre esta imagen se ha escrito mucho, pero para obtener una idea general sobre ella, puede consultarse GONZÁLEZ HERRERO, M., *El Cristo de los Gascones o Cristo de Segovia*, Librería Cervantes Editores, Segovia, 1986. Díez González, S. “La leyenda del Cristo de los Gascones de Segovia y su trascendencia histórica”, en *Revista de Folklore*, 45(1984), pp. 92-95. Imagen tomada de <http://jesusario.blogspot.com/2011/10/cristo-de-los-gascones.html>.

Su hieratismo, su simplicidad, su ausencia de expresión y su policromía hacen de ella una de las más interesantes de esta tipología en la Península. Desde el punto de vista técnico e iconográfico, será un grupo de cuatro imágenes góticas (siglo XIV) las más interesantes de las articuladas; dos se hallan en Galicia, otra en Palencia y la otra en Burgos. Estas cuatro imágenes no sólo comparten cronología, sino también toda una serie de características formales que, según algunos historiadores, podrían indicar, si no es un mismo artista, sí un taller o, al menos, una sucesión de copias surgidas de un territorio concreto<sup>39</sup>. Las mencionadas imágenes, siguiendo el orden territorial que he mencionado, son el Santo Cristo de Orense, por su localización dentro de la catedral de esta ciudad<sup>40</sup>; y el Cristo de Fisterra o de la barba *dourada*, situado dentro del santuario de Nuestra Señora de las Arenas en Finisterre (Fig. 3)<sup>41</sup>.



Fig. 3

Fuera ya del marco territorial gallego, y más concretamente yendo a la zona castellana, se hallan el Santo Cristo de las Clarisas de Palencia (Fig. 4)<sup>42</sup> y el popularmente

---

<sup>40</sup> Sobre esta imagen encontramos un libro monográfico, GONZÁLEZ GARCÍA, M., *El Santo Cristo de Ourense y su Capilla*, Grupo Francisco de Moure, Ourense, 2011. Aparte de esta publicación dedicada a la restauración de la imagen y su capilla, puede verse del mismo autor “O Santo Cristo de Ourense. A historia, o culto e a dadiva”, en VILA JATO, D., (coord.) *A capella do Cristo de Ourense*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1996, pp. 13-26.

<sup>41</sup> Sobre esta imagen se ha escrito bastante poco; simplemente apuntar que tuvo una restauración reciente en 2008 que no modificó la posición de la imagen, consiguiendo devolverle su policromía original. Existe un pequeño artículo en línea, ISUA TRAVA, R., “El Santo Cristo de Fisterra”, *fiesterrae.com* [en línea] [Consulta 13 de julio 2019] disponible en: <http://www.finisterrae.org/info.php?informacion=63&idioma=es&sec=20>.

<sup>42</sup> Sobre estas imágenes véase GÓMEZ PÉREZ, E., “El enigmático “Ecce Homo” de Santa Clara de Palencia”, en *Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Universidad Católica San Antonio de Murcia, 2008, pp. 503-514. Imagen tomada de <http://imagenessagradas.blogspot.com/2015/07/el-cristo-de-las-claras.html>



conocido como Cristo de Burgos (Fig. 5)<sup>43</sup>. Estas dos últimas son las imágenes tenidas como de mayor calidad artística.



Fig. 4

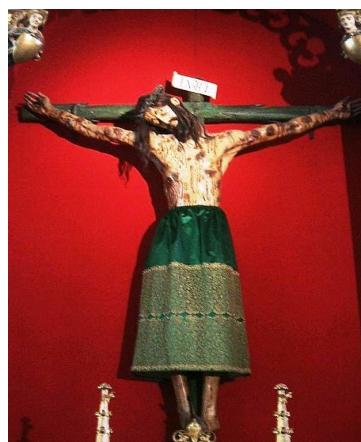


Fig. 5

En España existen también otras muchas imágenes destinadas al mismo fin, aunque la nómina de ellas es de carácter territorialmente fragmentado, pues no existe ninguna que remita a toda España. Sabemos, incluso, de imágenes no de madera, sino de caña, de papelón<sup>44</sup> y de otros materiales diversos, algunas de ellas traídas desde el continente americano<sup>45</sup>. Se trata igualmente de imágenes que corresponden a estilos y siglos diferentes que abarcan desde el románico hasta el barroco, pasando por el gótico. Esta realidad

<sup>43</sup> De esta imagen es, probablemente, de la que más se ha escrito, ya por ser la que ostenta tener una mejor calidad, ya por el mayor fervor popular que ha suscitado dentro y fuera de nuestro continente. Hay varios artículos monográficos sobre la imagen, entre los que merecen ser destacados: LÓPEZ MARTÍNEZ, N., "La devoción popular al Cristo de Burgos", en GUERREIRA RAMOS, J., GONZÁLEZ PENA, M. y PASCUAL RODRÍGUEZ, F. (eds.), *La religiosidad popular. Riqueza, discernimiento y retos*. Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2004. pp. 293- 301; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. "El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucifijos articulados españoles", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 70(2004), pp. 207-246; ITURBE SÁIZ, A. "El Cristo de Burgos o de San Agustín en España, América Y Filipinas", en CAMPOS Y RODRÍGUEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium 3/6-IX*, 2010, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Madrid, 2010. pp. 683-714. Sobre la factura de la talla encontramos una breve publicación escrita por el restaurador que hizo tan costoso trabajo, CRISTÓBAL ANTÓN, L., "Tratamiento de la imagerie de la capilla del condestable y de la figura del Santísimo Cristo de Burgos", en *Conservación y Restauración de escultura en madera, Actas de los VIII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, Universidad de Cantabria, Santander, 1997, pp. 193-208. Imagen tomada de <https://exaltaciontarancon.wordpress.com/2011/02/02/el-cristo-de-burgos-i-la-historia-y-la-leyenda/>.

<sup>44</sup> El empleo del material llamado papelón, consistente en cartones y telas encolados con los que se modelaba una figura posteriormente policromada, consiguió obtener el mismo aspecto de la madera, pero con menor coste. Sin embargo, poco se sabe sobre el proceso técnico y al hecho del encargo de piezas realizadas en su mayor parte con estos materiales, tal vez porque la humilde condición de la tarea hacía innecesaria la formalización de un contrato para llevarla a cabo. Como ejemplo y para saber más sobre esta técnica: [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNEV&txtSimpleSearch=Papel%F3n&simpleSearch=0&hiertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=\[Museo%20Nacional%20de%20Escultura\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNEV&txtSimpleSearch=Papel%F3n&simpleSearch=0&hiertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=[Museo%20Nacional%20de%20Escultura])

<sup>45</sup> GARCÍA DE PASO REMÓN, A., "La representación del desenclavo...", op. cit., p. 119.



testimonia la permanencia de todo un dilatado ciclo temático; desde otro plano de significación, tal permanencia lo es igual de una determinada mentalidad religiosa.

## 2.1. La mística

Siguiendo al gran antropólogo Julio Caro Baroja, lo más destacable en el orden espiritual que aportó España en los primeros tiempos de la Edad Moderna, y más concretamente en el siglo XVI, son los grandes escritores místicos y ascéticos. Entre los más sobresalientes abriría la nómina, por cronología, fray Luis de Granada (1504-1588), al que seguirían Santa Teresa de Jesús (1515-1582), fray Luis de León (1527-1591) y San Juan de la Cruz (1542-1591), autores irrenunciables para quienes deseen conocer en profundidad los aspectos religiosos de la Edad Moderna<sup>46</sup>. Estos no pueden disociarse de otros no menos significativos e influyentes, como el maestro Juan de Ávila (1500-1569) o Alonso de Orozco (1500-1591). Sin embargo, hay que mencionar necesariamente en primer lugar, aun siendo hija del medievo, a una de las místicas más relevantes en el panorama cristiano internacional: Santa Brígida de Suecia (1302?-1373), cuya obra trascendió con mucho su tiempo, pues continuó influyendo siglos después de su muerte, debido a que sus *Revelaciones Celestiales* inspiraron diversos temas iconográficos y textos referidos tanto al ciclo de la Navidad como al de la Pasión<sup>47</sup>.

Algunos antropólogos, que tanta luz han aportado al conocimiento del complejo mundo de la religiosidad, interpretan la corriente mística como un ejemplo ilustrativo de cómo se construyen socialmente los “productos de la cultura”. La mística no supuso más que el mecanismo que obedece a una fuerza escondida; fuerza que, en términos categóricos, es la que da a los hombres y mujeres de unas generaciones nacidos en unas tierras la intensidad con que piensan en algo; en este caso en *Dios*. No puede decirse de ningún modo que antes o después de la aparición del fenómeno de la mística en el siglo XVI no se pensara en Dios con ardor, sólo que, hasta cierto punto, se pensó de manera diferente; en efecto, y ahondando en esta profusa separación que supuso la reforma y la posterior contrarreforma, se hace evidente que el modo de hacerlo es distinto en la Europa protestante que en la Europa católica<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> CARO BAROJA, J., *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)*, Sarpe, Madrid, 1985, p. 50.

<sup>47</sup> Sobre Santa Brígida y su ineludible influencia véase ALMAZÁN, V., *Santa Brígida de Suecia. Peregrina, política, mística, escritora*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000.

<sup>48</sup> CARO BAROJA, J., *Las formas complejas...*, op. Cit., p. 50.

Pues bien, lo que me interesa subrayar de la mística, teniendo en cuenta que no fue una espiritualidad privativa de España, es la iconografía creada por los artistas que mejor interpretaron las *Revelaciones Celestiales*, de Santa Brígida, y su excelente descripción de los momentos de la Pasión:

“Entonces le pusieron otra vez en la cabeza la corona de espinas, apretándosela tanto, que bajó hasta la mitad de la frente, y por su cara, cabellos, ojos y barba, comenzaron a correr arroyos de sangre con las heridas de las espinas, de suerte que todo lo veía yo cubierto de sangre, y no pudo verme, aunque estaba yo cerca de la cruz, hasta que apretó los párpados para separar de ellos un poco la sangre [...]. Luego en todos los puntos de su cuerpo que se podían divisar sin sangre, se esparció un color mortal. Los dientes se le apretaron fuertemente, las costillas podían contársele; el vientre, completamente escuálido, estaba pegado al espinazo, y las narices afiladas, y estando su corazón para romperse, se estremeció todo su cuerpo y su barba se inclinó sobre el pecho [...]. Viéndole ya muerto, caí sin sentido. Quedó con la boca abierta, de modo que podían verse los dientes, la lengua y la sangre que dentro tenía; los ojos le quedaron medio cerrados, vueltos al suelo; el cuerpo, ya cadáver, estaba colgado y como desprendiéndose de la cruz; inclinadas hacia un lado las rodillas, apartábanse hacia otro lado los pies girando sobre los clavos”<sup>49</sup>.

Los artistas medievales plasmaron con absoluta fidelidad al texto brigantino la figura de Cristo, modalidad iconográfica conocida como Cristo doloroso, muy extendida por centro Europa y más concretamente la zona alemana, conocida bajo el nombre de *Gabelkreuz*<sup>50</sup>. La utilización de los textos místicos como fuentes de inspiración en la Edad Media para crear imágenes con objeto de representarlas en esculturas, grabados o pinturas se mantuvo hasta el siglo XVII, alcanzando el cénit con los grandes creadores de la pintura barroca. De esta asociación de mística y arte ofrecen ejemplos en España obras de, entre otros, Alonso Cano, Diego Velázquez o Esteban Murillo.

Muchos de los relatos de los místicos citados se refieren a apariciones vividas no sólo por Santos, sino por el propio Cristo, pudiendo observarse en su cuerpo el martirio, las llagas y toda una serie de detalles que no aparecen en la Sagrada Escritura. Quizás el caso de Santa Brígida sea el más significativo, pero Santa Teresa de Jesús hizo lo mismo, y es que se trataba de un fenómeno bastante común dentro de la mística; quienes conocían “el trance

---

<sup>49</sup> SUECIA, B. de, *El Libro de las Revelaciones Celestiales*. [consulta 9 abril 2019] Disponible en: <http://aparicionesdejesusymaria.files.wordpress.com/2011/06/santa-brc3adgida-el-libro-de-las-revelaciones-celestiales.pdf>

<sup>50</sup> Sobre este tema véase el artículo de Ángela Franco, conservadora del Museo Arqueológico Nacional, sección Medieval, pues es quien mejor ha tratado en español el tema del dolorismo: FRANCO MATA, A. “Crucifixus dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones”, en *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia do Arte*, 1(2002), pp. 13-39.

místico” se personaban psíquicamente en momentos históricos pasados, tan importantes como los episodios pasionales sufridos por Cristo. De estas visiones hacían auténticas descripciones pormenorizadas que en ocasiones dotaban de literatura a momentos de la vida de Jesús, como su adolescencia, inexistentes en la Sagrada Escritura, e, incluso, introducían personajes nuevos en ciertas escenas, como fue el caso de las Tres Marías<sup>51</sup>.

Pero no solamente son importantes las obras en que los místicos dan cuenta de sus experiencias de los éxtasis místicos, sino también la alabanza que hacen de las imágenes y su uso al servicio de la creencia religiosa. La propia Santa Teresa atribuye su conversión a una vida más perfecta a la contemplación de una pintura de Cristo flagelado<sup>52</sup>. En este mismo sentido hay que citar, sin lugar a dudas, al sacerdote español Juan de Ávila, que escribiría a cierto prelado de Granada acerca de los que creía debía hacerse en su diócesis para adoctrinar a la “gente de los pueblos”. En ese escrito indica que consideraba útil que los predicadores y misioneros llevaran, además de rosario, cartillas de doctrina cristiana y libros devotos, como los de fray Luis de Granda,” algunas imágenes del santo crucifijo y Nuestra Señora, y San Juan, para que las diesen a los pobres”. He aquí una idea mínima, podríamos decir, acerca del valor religioso de las imágenes para místicos y ascetas<sup>53</sup>.

El punto de vista es claramente opuesto en todo al de los protestantes, que consideraban que el culto a las imágenes al modo católico suponía una pura idolatría. Este argumento quedará neutralizado por una Reforma católica que en cuyo horizonte figuran los pilares de un nuevo catolicismo capaz de hacer frente a las acusaciones vertidas por la teología y publicística protestantes.

## **2.2. Reforma protestante y reforma católica**

que la Reforma fue una mera reacción contra las corrupciones romanas. Se juzgó al catolicismo en bloque a consecuencia de una consideración global de las primeras tesis protestantes. Desde el otro lado, se marcaron las tosquedades de algunas de esas tesis y se exaltaron los valores de la espiritualidad católica<sup>54</sup>. En absoluto pretendo detenerme en analizar detalladamente el complejo mundo eclesiológico, teológico, pastoral, etcétera del

---

<sup>51</sup> GUTIERREZ BAÑOS, F., “Iconografía de la Crucifixion en castilla y Leon: pinturas de los siglos XIII y XIV” en PARRADO DEL OLMO, J. y GUTIÉRREZ BAÑOS, F., (eds.), *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 2009, p. 369.

<sup>52</sup> FRANCO MATA, A., “Episodios pasionales ...”, op. cit., p. 353.

<sup>53</sup> CARO BAROJA, J., *Las formas complejas...*, op. cit., p. 126.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 51

Concilio de Trento y su proyección en la Reforma católica, que marcaron un antes y un después en la historia de su Iglesia<sup>55</sup>. Me ceñiré estrictamente a lo conexo con mi objeto de estudio, como es la utilización de imágenes al servicio del discurso religioso en el catolicismo contrarreformista. Parte fundamental de la respuesta que al respecto da el Concilio de Trento y del máximo interés para lo que nos ocupa es el decreto de 1563 sobre las imágenes:

“Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pintura y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concebido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismo santos; así como para que exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad”<sup>56</sup>.

Como podemos observar, Trento es tajante en cuanto al beneficioso uso de las imágenes, y es que el mundo católico acabó decantándose a favor de lo icónico y gestual. De este modo se potenció el movimiento de cofradías y muy señaladamente las penitenciales. En la mayoría de éstas la centralidad la ocupará, por tanto, la Pasión de Cristo. Y será durante la Semana Santa cuando tales cofradías concentren la piedad y la recreación del sufrimiento pasionístico. Con tal fin, acorde con lo emanado de Trento, se sacarán de los templos a la calle toda serie de pasos procesionales, a modo de catequesis popular<sup>57</sup>. En definitiva, lo que hicieron los Padres de Trento fue continuar la senda marcada por los místicos, no sólo españoles, para los cuales la imagen era un instrumento de lo más eficaz para reforzar la fe, tanto de los propios eclesiásticos como del conjunto de los feligreses.

Un magnífico campo de pruebas para dicho propósito fue, sin ninguna duda, la evangelización americana. Las Órdenes religiosas que fueron llegando al Nuevo Mundo con ánimo catequizador hicieron uso de todo un arsenal de estrategias evangelizadoras, entre las cuales la más difundida fue el uso de las imágenes; de este modo se superaban las limitaciones de la barrera idiomática. Realmente éste fue el mayor de los problemas a la hora de evangelizar a los indígenas, pues la comprensión de los contenidos de las cartillas de doctrina cristianas, sermones, rezos o cánticos era muy difícil. La imagen se convirtió por tanto en el lenguaje universal utilizado para el fin evangelizador. Ésta suponía la superación

---

<sup>55</sup> Vease GARCÍA CÁRCEL, R. “Reforma y contrarreforma católicas”, en CORTÉS PEÑA, L., (coord.), *Historia del cristianismo/ el mundo moderno*, Trotta, Madrid, 2006, vol. 3 pp. 187-226.

<sup>56</sup> FRANCO MATA, A., “Episodios pasionales ...”, op. cit., p. 353.

<sup>57</sup> LÓPEZ CLAVERA, M., “El descendimiento de la Cruz, Abajamiento o Desenclavo”, en *Tercerol: cuadernos de investigación*, 5(2000), p. 117.

de la barrera idiomática, al mismo tiempo que acercaba a los nuevos fieles a la comprensión de la iconografía cristiana (véase la Fig. 6 donde se muestra cómo, en el ámbito indiano del siglo XVII, un eclesiástico español explica el significado de la Eucaristía sirviéndose de una imagen<sup>58</sup>).



Fig. 6

A lo largo del siglo XVI, el teatro religioso vivió una línea pastoral muy definida: enseñar a los fieles acudiendo a una técnica audiovisual asequible a todos y participativa que se celebraba en el interior de las iglesias y protagonizaban los clérigos. Trento quiso acercar la liturgia al pueblo, invitándole a participar activamente en el culto, de aquí que se tradujeran a las lenguas nativas los contenidos textuales de determinados ritos, de difícil comprensión para el pueblo; no hay que olvidar, además, que la mayoría social de la época no entendía el latín, en muchos casos ni los propios sacerdotes. Fue así como el Descendimiento pasó a ser un acto paralitúrgico organizado por las cofradías pasionistas entonces nacientes: de la Soledad, del Santo Entierro o del Desenclavo, todas ellas bajo la atenta dirección de la Iglesia<sup>59</sup>. Sin embargo, no tardó en manifestarse una cierta secularización de los actores, que dejaron de ser exclusivamente clérigos<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> ALCALÁ, L. E. y BROWN, J. (eds.). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. El Viso, Madrid, 2014, p. 318.

<sup>59</sup> Sobre estas advocaciones pasionistas véase NAVARRO RICO, C., “Dios a su imagen y semejanza: arte, simbolismo y vida en la imagería procesional” en PEINADO GUZMÁN, J. y RODRÍGUEZ MIRANDA, M. (coords.), *Meditaciones en torno a la devoción popular*, Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, 2016, pp. 315-335.

<sup>60</sup> CARO BAROJA, J., *Las formas complejas...*, op. cit., p. 118.

### 2.3. La imagen como instrumento didáctico: la cultura visual contrarreformista.

Los diferentes niveles culturales en la España de la segunda mitad del siglo XVI y siglo XVII se ven afectados directamente por los decretos tridentinos. El arte, en todas sus manifestaciones, respondió a la ordenación religiosa y sus estructuras compositivas giraron en torno a los valores tridentinos. Pero, además, los productos artísticos no sólo hicieron parte de un sustrato cultural intrínseco a las sociedades, sino que fueron uno de los principales caballos de batalla de las creencias. En este sentido, los sermones, pinturas, esculturas, grabados, obras de teatro, poesía, etc. son testimonios que permiten comprender el pensamiento de la época, puesto que configuran la red cultural que sostiene el siglo XVII. Pero más allá de forjar una garantía de la visión de mundo y de legitimización de valores religiosos y políticos, la producción artística significó un medio de instrucción radical y acaparadora en donde se pretendía que la sociedad más que entender, aceptara e interiorizara un sistema de creencias vinculados al ámbito católico<sup>61</sup>.

La reforma católica revitalizó el papel intercesor de los santos y la validez del culto a las reliquias, dotando a las imágenes de un absoluto apoyo por parte de la jerarquía eclesiástica. Muchos monasterios y órdenes religiosas hicieron de sus relicarios lugares de especial significación, dedicando incluso habitaciones exclusivas a tal fin. Pero no solo se guardaban en esos relicarios restos humanos y objetos encastrados en medios bustos o formas antropomorfas, también tenían la suficiente consideración para estar en un relicario pequeños altares portátiles, cuadritos, crucifijos y figuras de la inmaculada. Sin embargo, una de las representaciones más destacadas del arte postridentino no sería otra que la imagen de la crucifixión, dado que la cristiandad se volvió en este momento más Cristocéntrica si cabe.

La cultura tridentina necesitó de un movimiento artístico acorde a sus postulados y a la nueva concepción y rehabilitación del imaginario católico: en este contexto se produjo la aparición del Barroco. El arte barroco será, por tanto, el arte contrarreformista por excelencia. El historiador José Antonio Maravall definió de forma genérica el Barroco como una cultura de la imagen sensible, animada por un espíritu de propaganda, tanto al servicio de la exaltación de la monarquía absoluta como, sobre todo, para ofrecer el adecuado soporte plástico al catolicismo postridentino, dirigido a un público con claras pretensiones de

---

<sup>61</sup> VELNADIA ONOFRE, D., *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro*, (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona). [Consulta: 15 junio 2014]. Disponible en: [http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/58623/1/DVO\\_TESIS.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/58623/1/DVO_TESIS.pdf).

captación<sup>62</sup>. La evangelización americana supuso el mejor campo de ensayo para las reformas postridentinas en torno al uso de las imágenes.

#### **2.4. Una nueva sensibilidad iconográfica: de Trento a la cultura del Barroco**

Dentro de la producción pictórica del siglo XVII español las obras de temática religiosa fueron las que se realizaron en mayor cantidad. Sin embargo, no toda esa producción cumplía una función estrictamente devocional. Algunos programas iconográficos de vidas de santos o del propio Cristo tenían como objetivo principal conmemorar un hecho, ilustrar al fiel en las obras y milagros de sus santos y en el contenido de los evangelios, o representar gráficamente un dogma; en resumidas cuentas, se trataba de imágenes ilustrativas, ejemplos visuales de aquello que se pretendía transmitir al fiel. Otras pinturas, por el contrario, no se fundamentaban sobre estos principios, sino que buscaban entablar una relación íntima con el espectador para despertar sentimientos de fervor espiritual que condujeran a un incremento de la devoción. La Pasión de Cristo fue el acontecimiento que más impulsos devocionales aportó al mundo católico en los tiempos modernos. Entre los diversos episodios pasionales existieron dos que se adaptaron a la perfección a las necesidades devocionales de la nueva fe y que, presentes no tanto en las Escrituras como en los textos místicos y las predicaciones, calaron en la cultura barroca: Cristo recogiendo sus vestiduras y la Crucifixión<sup>63</sup>.

Durante el siglo XVII la devoción a la Pasión y a los dramas que formaban parte de su ciclo se consolidan en la religiosidad, tanto la popular como la elitista. La proliferación de narraciones de la vida de Jesús manifestó el interés por comprender el verdadero sufrimiento de Cristo y la identificación con éste<sup>64</sup>. El Siglo de Oro español fue el arte que adecuó esta corriente de pensamiento, transformándola en una iconografía alejada del patetismo medieval. Autores como Velázquez, Zurbarán, Alonso Cano o Murillo trataron el tema de la pasión de Cristo con especial insistencia conforme a los gustos y necesidades de la época. La espiritualidad que latía bajo esto estuvo impulsada por una serie de principios teológicos que justificaron el culto a la humanidad de Cristo<sup>65</sup>. La predicación de sermones

---

<sup>62</sup> GARCÍA ARRANZ, J., “El Concilio de Trento y el uso didáctico-doctrinal de la imagen religiosa en el primer Barroco hispano (1600-1640)” en *Campo abierto: Revista de educación*, 24(2003), p. 209.

<sup>63</sup> Para un buen análisis de esta iconografía barroca véase FRANCO MATA, A., “Episodios pasionales ...”, op. cit., pp. 365-372.

<sup>64</sup> VELNADIA ONOFRE, D., *Hacia una teología...*, op. cit., p. 357.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 357.

en Semana Santa, el aumento de la literatura mística, el nacimiento de cofradías penitenciales y la nueva forma de representar el arte pasionístico contribuyeron profundamente a una humanización de Cristo; no es que se le negara su carácter divino, sino que los fieles se interesaban por su dimensión humana para sentirse más cercano a Dios y tener en él un “cómplice” en los momentos duros que la vida les planteaba asiduamente. La consolidación de la humanidad de Cristo como nuevo eje cultural significó un cambio en la forma de interactuar con la realidad y concebir la existencia.

Respecto a la iconografía de la Crucifixión, se puede afirmar que ésta fue un fiel reflejo de tales cambios en la piedad. Aquel *Christus Triumphans* románico, hierático, triunfante, sin atisbo de sufrimiento ni dolor, sería sustituido por el *Christus Dolens* gótico, patético, llagado, sufriente, máxima expresión del dolor físico, con la boca curvada hacia abajo y levemente abierta, el cuerpo en ‘S’ para dar sensación de tensión, la anatomía remarcada y las llagas explícitas y sangrantes; surgía ahora una imagen mucho más comedida, conocida como *Christus Patiens*, en la que se comenzaba a matizar el dolor de Cristo y a componer su cuerpo de una manera armónica y serena. Esta tipología escultórica fue ampliamente difundida en el Renacimiento italiano, siendo buena muestra autores como Donatello, cuyas imágenes acentúan una anatomía perfecta, chocante con las exposiciones explícitas de sufrimiento: el rostro oculta cualquier manifestación de tormento y expresa, por el contrario, dignidad y fortaleza ante el martirio<sup>66</sup>.

El decoro fue la clave del nuevo paradigma artístico. La *Devotio moderna* recuperó así la retórica clásica, un principio de correspondencia entre la dignidad de lo representado y la forma de representarlo. Éste fue un aspecto que condicionó el arte religioso durante los siglos XVI y XVII, sobre todo después de Trento y que tuvo un alcance incuestionable en las representaciones de la Pasión de Cristo<sup>67</sup>. Diego Velázquez, el artista sevillano, es quien mejor plasmó esto plásticamente; en su famosa obra *El Cristo de San Plácido* (Fig. 7)<sup>68</sup> puso de manifiesto el resurgir del “decoro” al más puro clasicismo.

---

<sup>66</sup> VELNADIA ONOFRE, D., *Hacia una teología...*, op. cit., p. 358.

<sup>67</sup> GARCÍA ARRANZ, J., “El Concilio de Trento ...”, op. cit., p. 211.

<sup>68</sup> VELNADIA ONOFRE, D., *Hacia una teología...*, op. cit., p. 358.



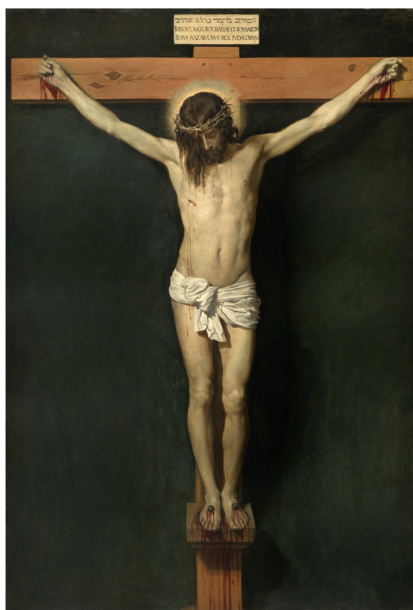


Fig. 7

Junto a las representaciones serenas y contenidas del Cristo muerto en la cruz durante el siglo XVI, y de manera creciente desde el tránsito hacia el XVII, se hizo popular una nueva iconografía de Cristo vivo que tuvo una fortuna similar. La nueva espiritualidad se aproximaba a Dios a través de la humanidad de su Hijo, estableciendo para tal fin nuevas maneras de representar la Pasión. De las diversas formas que se usaron en el arte devocional, una de las que tuvo mayor difusión fue el *Ecce homo* <sup>69</sup>.

Junto a Velázquez, otro de los grandes pintores que plasmó a la perfección este cambio en la iconografía cristológica y que utilizó de manera magistral el “decoro” clásico fue el Greco. Su *Cristo abrazando la cruz* (Fig. 8) no es sólo una muestra más del inmenso acerbo iconográfico que debemos a los tiempos modernos, sino también una perfecta muestra de todo aquello que se ha argumentado en este trabajo hasta ahora. La figura de Cristo se representa calmada, con rostro sereno, la mirada hacia el cielo; lo poco tensionado de su cuerpo y cara demuestran que estamos ante un Cristo que no sufre o, en todo caso, que supera con dignidad el calvario. La cruz no significa una carga y Jesús la abraza con una actitud heroica y no patética <sup>70</sup>.

<sup>69</sup> Esta imagen tiene su origen en la iconografía de la *imago pietatis* o varón de los dolores, introducida en Europa en el siglo XIII a partir de un modelo bizantino. Sobre esta iconografía vease VALERO MOLINA, j., “Ecos de una iconografía francesa de la imago pietatis en la Corona de Aragón” en COSMEN, M., HERRÁEZ ORTEGA, M., PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, M., (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, Universidad de León, León, 2009, pp. 333-342.

<sup>70</sup> VELNADIA ONOFRE, D., *Hacia una teología...*, op. cit., p. 385.



Fig. 8

La nueva visión de Cristo se alejó mucho de la representación de la misma durante la época medieval, ya que pasó a no ser del gusto de la mayoría, siendo las imágenes medievales en muchos casos tildadas de morbosas, feas o, incluso, de incitar más que a la fe al miedo. Esta crítica llevó aparejada la desaparición de múltiples imágenes articuladas medievales referidas al Descendimiento, así como la aparición de otras nuevas destinadas a tal fin y acordes con el gusto imperante; las originales quedaron confinadas a ser, en el mejor de los casos, simples imágenes estáticas. Esto me sugiere, por ejemplo, el caso del mencionado Santo Cristo de Ourense, al que le fueron inutilizados sus mecanismos móviles con objeto de convertirlo en una imagen estática, perdiendo así la función para la que fue creada<sup>71</sup>. Sin llegar a tal extremo, el también citado Cristo de las Claras sería colocado en posición yacente dentro de una urna para no volver a ser descendido nunca más<sup>72</sup>.

Tal redefinición de la iconografía cristológica supuso la superación total de las críticas vertidas durante la Reforma sobre el uso de las imágenes devocionales en el mundo católico, al tiempo que un auge creciente de tal iconografía como instrumento catequético visual. De este modo se consiguió una revitalización de prácticas devocionales como el descendimiento de la cruz, que ocupó un lugar preeminente en el mundo contrarreformista.

<sup>71</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, M., “O Santo Cristo de Ourense. A historia, o culto e a dadiva”, en VILA JATO, D. (coord), *A capella do Cristo...*, op. cit., p. 26.

<sup>72</sup> GÓMEZ PÉREZ, E., “El enigmático “Ecce Homo”...”, op. cit., p. 510.

### **3. EL DESCENDIMIENTO EN EL MARCO CULTURAL CONTRARREFORMISTA**

Concluido el Concilio de Trento, las escenificaciones de la Pasión volvieron a salir al espacio abierto ante las demandas populares; a su vez, una Iglesia más receptiva a este tipo de actos multitudinarios, consciente de su poder de atracción entre la feligresía, los permitirán. El nuevo contexto cultural favoreció que fueran los gremios artesanales y las cofradías los encargados llevar a término la representación. Esto favorece la reunificación del drama en una representación única en tres actos, según la división habitual de la comedia barroca de evidente inspiración aristotélica “ley de las tres unidades”: la primera parte, hasta la sentencia de Pilato; la segunda, hasta la crucifixión y los dolores de María; y la tercera, conclusión, el descendimiento. A estos tres actos, se agregaban en ocasiones otros episodios anteriores como las conversiones de la samaritana y de Magdalena y la despedida de María y Jesús, incluso podía concluirse escenificando la resurrección. En el interior de los templos tan sólo se representaron los episodios litúrgicos más significativos, reduciendo al mínimo la espectacularidad teatral, que se reservaba para las representaciones urbanas, recuperando así la sobriedad de las “divinas palabras” en latín y el canto eclesiástico. En algunos casos simplemente se suprimieron cualquier tipo de diálogos, acompañando la representación, bien con cantos eclesiásticos bien con la sobriedad y seriedad propia del silencio.

La evolución de este acto tras Trento se vio sin lugar a duda favorecida por la evangelización en América, pues esta necesitó de toda herramienta visual al servicio de la fe, con la única intención de separar la barrera idiomática que suponía un auténtico problema para el buen hacer de la evangelización. Pese a esto, hubo un evidente tiempo de auge para consolidar esta práctica, no solo en tierras americanas, sino para exportar a la península las novedades que en aquellas tierras habían acaecido sobre la representación. Ya en el marco europeo, el exceso de populismo en las representaciones, las reacciones exageradas por parte de los asistentes, etc. supusieron el inicio de una dura crítica hacia dicho acto por parte de la propia jerarquía e intelectualidad eclesiásticas. Además de esto, ya en el siglo XVIII, veremos a continuación cómo los planteamientos de la Ilustración reforzaron tales prohibiciones, tanto en la esfera eclesiástica como en la civil.

### 3.1. La evangelización americana

El pintor y tratadista de arte español del período manierista Francisco Pacheco (1564-1644) definió las imágenes como “libros populares” destinados a que el vulgo entendiera a través de la pintura lo que los doctores leen en los libros sagrados<sup>73</sup>. Las tierras americanas supusieron todo un reto para todos aquellos misioneros que se adentraban en ellas, de tal modo que predicadores y artistas plásticos tuvieron que esmerarse en dar con las fórmulas más eficaces para captar a los indígenas e interactuar con ellos.

Correspondió a las Órdenes religiosas, verdaderas protagonistas de la colonización espiritual del Nuevo Mundo desde los mismos inicios, en el siglo XVI, pensar y aplicar diversas fórmulas en materia de catequización, más aún teniendo en cuenta la barrera comunicativa que imponía el idioma. En la formación cristiana de los indígenas fueron clave tres instrumentos catequéticos de origen medieval que fueron perfeccionándose con el paso del tiempo: la palabra, la imagen y el gesto<sup>74</sup>.

De la utilización de la imagen como vía de colonización del imaginario espiritual indio existen, por lo que atañe al Descendimiento, dos espléndidos ejemplos, aunque no tienen muy buenas condiciones de conservación, en México; se trata de las pinturas murales del convento franciscano de San Miguel de Huejotzingo (1525) (Fig. 9)<sup>75</sup>, en Puebla de México, y del monasterio dominico de San Juan de Teitepac (s. XVI) (Fig. 10)<sup>76</sup>. La presencia de frailes en la escena indica claramente que no es una representación naturalista de la pasión de Cristo, sino una “fotografía” de un acto litúrgico coetáneo a la realización de la pintura.



Fig. 9



Fig. 10

<sup>73</sup> GARCÍA ARRANZ, J., “El Concilio de Trento...”, op. cit., p. 208.

<sup>74</sup> GARCÍA DE PASO REMÓN, A., “La representación del desenclavo ...”, op. cit., p. 113.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 113. Un estudio más detallado, en WEBSTER, Susan V., “La Cofradía de la Vera-Cruz representada en las pinturas murales de Huejotzingo. México”, en *Laboratorio de Arte*, 8(1995), pp. 61-72.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 119. Un estudio más detallado, en WEBSTER SUSAN, V., “Art, Ritual and Confraternities in Sixteenth-Century New Spain”, en *Anales del Instituto de Investigación Estética*, 70(1997), pp. 5-43.

El mural de San Miguel en Huejotzingo representa, además del Descendimiento llevado a cabo por los padres franciscanos, una procesión del Santo Entierro, siendo esto un ilustrativo testimonio del ciclo litúrgico de la Pasión, que, en tierras americanas, tenía lugar el Viernes Santo. En este mural los protagonistas son hermanos de la Cofradía de la Vera Cruz, hecho importante a la hora de estudiar las bien prontas transferencias de las manifestaciones de religiosidad de España al Nuevo Mundo (fig. 11).

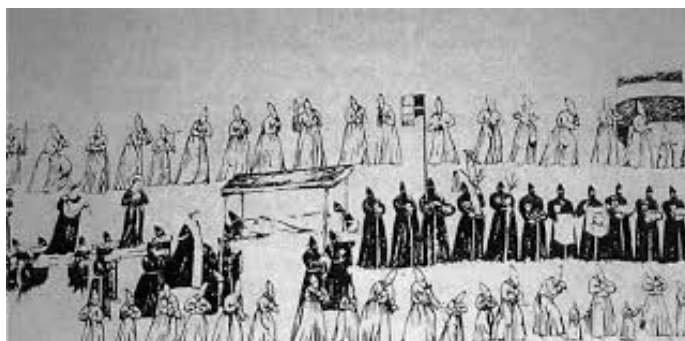


Fig. 11

Tanto para la realización de las procesiones como para la representación real del Descendimiento en las iglesias, la imaginería americana creó Cristos articulados a imagen y semejanza de los europeos, con frecuencia no tallados en madera, sino realizados con materiales la pasta de caña de maíz (Figs. 12 y 13)<sup>77</sup>.



Fig. 12



Fig. 13

<sup>77</sup> “Durante los siglos XVI y XVII se produjeron en la Nueva España infinidad de imágenes en pasta de caña de maíz, tanto para las iglesias como para las procesiones que se realizaban en las calles en los días de la Semana Santa. Las crónicas de la época relatan que era tan abundante la producción que se exportaban a España imágenes de pasta de caña policromada. Las esculturas, generalmente del tamaño de la figura humana, eran de tal perfección y belleza que su comercio le otorgó gran fama a México”, <https://www.absolutviajes.com/wp-content/uploads/2011/04/CristoPastadeCana.jpg>.

Algunos historiadores afirman que la importancia de la exportación del rito del Descendimiento a tierras americanas radicó no sólo en su protagonismo en la evangelización, sino también en que, en su representación, fueron introduciéndose novedades; entre ellas, se puede indicar, por ejemplo, el recitado del sermón por parte de un orador, al tiempo que se va representando lo que se narra. Esos mismos historiadores proponen que, como ilustrativo caso de transferencias culturales, en este caso de América a España, el itinerario bien pudo ser Nueva España-Perú-Canarias-Sevilla y posterior difusión por la Península. Rotundo ejemplo de esto, aunque no el único, lo ofrece la iglesia de San Marcos, en la localidad tinerfeña de Icod de los Vinos, a donde en 1578 llegó un Cristo yacente de pasta de maíz realizado en Michoacán, con el cual se representaría un Descendimiento de características similares a las del de México (Fig. 14)<sup>78</sup>.



Fig. 14

En definitiva, el flujo comercial entre América y la Península conllevó no sólo la introducción en esta última de toda suerte de riquezas, sino también de “productos culturales”. Es el caso, por ejemplo, del acto del Descendimiento, que, aunque en la Península se siguió escenificando cada Semana Santa, conoció novedades provenientes del continente americano, donde la representación había sido ampliamente aceptada. Pese a esta aceptación americana, en España, esta práctica no correría con la misma suerte, y es que pronto comenzaron a escucharse voces críticas con esta práctica.

### 3.2. Hacia una prohibición inviable

En el siglo XVII, la representación *pasionística* experimenta una gran difusión popular a la vista de la proliferación de textos manuscritos e impresos que siguen, en mayor

---

<sup>78</sup> GARCÍA DEL PESO REMÓN, A., “La representación del desenclavo ...”, op. cit., p. 119. La imagen, en [https://www.google.com/search?q=señor+difunto+de+icod+de+los+vinos&rlz=1C1CHBF\\_esES858ES858&source](https://www.google.com/search?q=señor+difunto+de+icod+de+los+vinos&rlz=1C1CHBF_esES858ES858&source).

o menor medida, las versiones tradicionales, hasta el punto de convertirse en canónicos, como lo muestra el aparecido en Vic -de nuevo en territorio catalán- en 1773, obra atribuida al trinitario barcelonés Fray Antón de San Jeroni; una atribución que aún continúa planteando más dudas que certidumbres.

Llegamos así al siglo XVIII, el denominado de la razón o de las luces. En nombre de ellas, las élites eclesiásticas y laicas intentaron erradicar prácticas sociales de todo tipo que abarcaban desde los espectáculos hasta la misma religiosidad. Se trataba, en definitiva, de arremeter contra cualquier permanencia que, en la cultura tradicional popular, hubiera de brutalidad, barbarie, superstición o cualquier otra práctica contraria a la razón. Teniendo en cuenta el considerable peso de la población rural en la España del setecientos, así como la escasa urbanización y el relevante peso de los sectores populares en las ciudades, la tarea que le esperaba al sector ilustrado con responsabilidades de gobierno en dos frentes, la Iglesia y el Estado, era ardua.

### **3.2.1. La prohibición eclesiástica**

Sería reduccionista entender el acoso a la religiosidad popular como una actitud privativa, por lo que a la Iglesia se refiere, de los sectores ilustrados del clero. En su biografía sobre el obispo Rafael. T. Menéndez de Lurca, que rigió la diócesis santanderina entre 1784 y 1819, Ramón Maruri subrayó lo que parecía ser una contradicción, incluso una paradoja: un obispo adscrito a los postulados más contrarreformistas y más anti-ilustrados -lo que Javier Herrero denominó, no sin discrepancias entre los historiadores, el “pensamiento reaccionario”<sup>79</sup>- y, sin embargo, empeñado en una depuración de prácticas religiosas que nada tenía que envidiar a la de los sectores ilustrados de la Iglesia y del Estado<sup>80</sup>. Menéndez de Lurca, al igual que otros representantes de la jerarquía -y no sólo jerarquía- eclesiástica, integraba el grupo de quienes se hallaban adscritos a lo que el citado Maruri denomina “Barroco reformista”, expresión que se refiere a los eclesiásticos que ven la necesidad de despojar a toda manifestación devocional del más mínimo artificio y contenido que, desprestigiándola, atentase contra la propia religión. Nada mejor que las palabras del mencionado obispo para ejemplificar cuál era su pensamiento al respecto. A su prohibición

---

<sup>79</sup> HERRERO, J., *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1971.

<sup>80</sup> MARURI VILLANUEVA, R., *Ideología y comportamientos del obispo Menéndez de Lurca (1784-1819)*, Ayuntamiento de Santander-Librería Estudio, Santander, 1984.

de que en la catedral de Santander se cantasen villancicos “por auer en sus letras cosas indecentes a la casa de Dios” añade otra en su visita pastoral de 1790; se trata de remediar ciertas prácticas procesionales: “Que en las procesiones de Semana Santa ni en otra alguna se saque o presente mujer ni muchacho de qualquier edad que sea, vestida o vestido, y haciendo el papel de Magdalena, ángel u otro santo pena de excomunión maior contra los que hicieren o intervinieren en ello”<sup>81</sup>.

Desde una posición también inequívocamente reformista dentro de la Iglesia, el jesuita José Francisco de Isla dirige su acerada crítica, sirviéndose de fray Gerundio de Campazas, en una triple dirección: la ignorancia que embargaba a la mayor parte del clero hispano, la predicación barroca, entendida ésta como confusión y oscuridad pero que, en boca de predicadores “de campanillas”, fascinaba a los fieles, y los excesos de la religiosidad popular, alentados por el propio clero<sup>82</sup>.

El padre Isla no dejó pasar la ocasión de arremeter contra esos excesos, entre los que tenían cabida los que se producían en el Descendimiento. La tergiversación del sentido más genuino de ese episodio de la vida de Jesús, las desmesuras en la representación o las procesiones de disciplinantes, todo ello compendio de irreverencias en la mayoría de los casos alentadas por el propio clero, cayeron bajo la mirada del padre Isla. Éste hizo una sumaria descripción, en el contexto de la Semana Santa en el pueblo de Pero Rubio, de la representación del Descendimiento, cuyo sermón le fue encargado a fray Gerundio:

“Viernes Santo. [...] Por la tarde, a las tres, el *Descendimiento*. Se hace en la plazuela, que está delante de la iglesia, si el tiempo lo permite. Se ejecutan en él los mismos juegos de manos que en los demás Descendimientos. Salen los venerables varones que representan a san Juan Evangelista, a Nicodemus y a José Abarimatía [*sic*], con sus tallas martillos y tenazas, estando ya prevenidas las dos escaleras, arrimadas a los brazos de la cruz del medio. Colócase a un lado del teatro una devota imagen de la Soledad, con goznes en el pescuezo, brazos y manos, que se manejan por unos cables ocultos para las inclinaciones y movimientos correspondientes, cuando san Juan va presentando los instrumentos de la crucifixión y, sobre todo, cuando, al último, los tres venerables varones ponen delante de la imagen el cuerpo difunto de su Hijo, pidiéndola licencia para enterrarle. El predicador que, [de entre] todos, desempeñó con mayor aire esta función, fue el que tomó [fray Gerundio] por asunto de ella *Los títeres espirituales*, y, al acabar por la mañana el sermón de la Pasión, convidó al auditorio para una función de títeres. Todo dio gran golpe”<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> MARURI VILLANUEVA, R., *Ideología y comportamientos...op. cit.*, pp.163.

<sup>82</sup> ISLA, J. F. de, *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas alias Zotes*, Gredos, Madrid, 1992 (Edición crítica de José Jurado) (La cursiva, en el original).

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 916-917.



Más allá de simples exhortaciones de las autoridades eclesiásticas al clero para que no fomentara y para que pusiera fin a las irreverencias en las manifestaciones religiosas, como por ejemplo las escenas de llantos y lamentos en las iglesias en el momento de descender al Señor, se llegó a las prohibiciones explícitas. En este contexto del reformismo eclesiástico habría que situar igualmente las reconvenções y prohibiciones episcopales relativas a equívocas prácticas devocionales y excesos que se producían en las Cofradías.

Lo que, por obra de Trento, había comenzado siendo un eficaz instrumento catequético para reordenar positivamente y enriquecer el mundo devocional de las masas, la presión de la realidad social acabó imponiéndose y certificando el fracaso del proyecto de influir en el imaginario religioso colectivo. Recuérdese la condena que todavía en 1790 realizaba el obispo Menéndez de Lúarca de la indecencia de las letras de villancicos o de las desmesuras de los fieles en las procesiones de Semana Santa, incluso en el primer templo de la diócesis, la catedral de Santander. Esta condena se hizo extensiva, por ejemplo, a las Cofradías religiosas, que, aun en contra de las disposiciones de la jerarquía eclesiástica ya desde el mismo siglo XVI, fueron paulatinamente perdiendo su sentido más genuino, convirtiéndose en instituciones dadas a todo tipo de desmesuras<sup>84</sup>.

Como se está presentando, el cambio de mentalidad respecto a esta práctica popular por parte del seno de la Iglesia conllevó un auténtico ataque de esta manifestación de la religiosidad popular. En muchos casos la práctica no solo fue retocada hasta dejarla en la mínima expresión, sino que fue incluso erradicada de la celebración de la Semana Santa. Buenos ejemplos de estas controversias se produjeron en el pueblo de Lladó o la propia catedral de Mallorca, teniendo en cuenta además que esta última ostentaba una de las representaciones del descendimiento más antiguo del reino, ejemplos que analizaremos a continuación.

### **3.2.1.1. El *Davallament* de Lladó**

Durante la segunda mitad del siglo XVI, la Iglesia mantuvo bajo su control la mayoría de representaciones teatrales, principalmente en su mayoría de corte religioso, celebradas en las iglesias, cementerios y otros lugares de culto. Este hecho era de vital importancia, ya que las obras teatrales, en su mayoría, pasaban por manos de censores y otros miembros de la Iglesia que daban el visto bueno a la representación en cuestión, para

---

<sup>84</sup> MARURI VILLANUEVA, R., *Ideología y comportamientos...*, op, cit., pp. 95-99.

suprimirla parcial o completamente. Como ejemplo de este proceso tenemos la representación del *Davallament de la Creu*, representada en la localidad catalana de Lladó<sup>85</sup>.

El 14 de abril de 1669, tenemos constancia de la primera licencia concedida para representar durante el Jueves Santo, en el cementerio de la citada localidad, la escenificación del Descendimiento en catalán. Más concretamente el episodio de la “presa”, o en castellano, prendimiento, variación teatral que surgió en torno a la escena central del Descendimiento<sup>86</sup>. En origen, como hemos podido observar a lo largo del discurso presentado en este trabajo, se representaba únicamente y exclusivamente con imágenes el descendimiento -es decir, la bajada del cuerpo sin vida de Jesús y su posterior entierro, con la intervención de los dolores de María-, con la evolución del teatro y la expansión más concretamente del Barroco, la representación pasó a extenderse tanto en duración como en diversidad de escenas, que pasaron a estar representada en su totalidad por actores, eliminando del plano representativo las imágenes articuladas (Fig.15)<sup>87</sup>. Esto supuso una auténtica revolución para las representaciones teatrales vinculadas a la semana santa y más concretamente para el descendimiento, pues supuso la evolución de un acto prácticamente unificado, basado en la imagen y el silencio, roto únicamente por la predicación y el discurso descriptivo de un narrador del acto, a una obra teatral al más puro estilo Barroco, con grandes parlamentos y monólogos atribuidos a los distintos personajes bíblico, desde los monólogos y diálogos del propio Jesús a los llevados a cabo por José de Arimatea, Pilato, Judas, y todo un etcétera de personajes.

---

<sup>85</sup> VILA MEDINYÀ, P., “Sobre la prohibició de representar un episodi de la passió dramàtica catalana la “presa”, al poble de Lladó (1690)”, en *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 45(2014), p. 432.

<sup>86</sup> VILA MEDINYÀ, P., “Sobre la prohibició ...”, op. cit., p. 433

<sup>87</sup> Esta imagen, aunque no pertenezca a territorio peninsular, sino a territorio alemán, más concretamente al pueblo de *Oberammergau*, y evidentemente no corresponda al periodo estudiado, es buena muestra de cómo debieron caracterizarse los personajes de la representación desde el siglo XVII. En la imagen se pueden observar toda una serie de artificios diseñados al más puro estilo del teatro profano, desde postizos capilares a vestimentas inspiradas en la época de Jesús, con mayor o menor rigor histórico. Esta imagen es buen ejemplo de la sofisticación representativa alcanzada. Imagen tomada de <https://en.wikipedia.org/wiki/OberammergauPassionPlay#/media/File:OberammergauPassionPlay.jpg>



Fig. 15

El tema de las representaciones escénicas en los espacios sagrados en Cataluña se complicó con la llegada a Girona del obispo Miquel Pontic (1686-1698). Este hizo publicar a su llegada en las *Constitutiones synodiales*, toda una serie de disposiciones destinadas a prohibir las escenificaciones del descendimiento de la cruz y de las representaciones de la Pasión en vivo, es decir con actores. Antes que éste, ya los obispos de Girona, Joan Margarit i Pau (1421-1484) y Sever Tomàs Auther (1635-1700) prohibieron las representaciones de los pastorcitos y ciertas piezas de la Semana Santa en el interior de las iglesias<sup>88</sup>.

La prohibición que llevó a cabo el obispo Pontic no fue algo aislado, pues en otros territorios peninsulares como es el caso de Mallorca, se dio una situación similar. La prohibición de esta práctica teatral se produjo por un exceso de abusos, problemas con la actitud moral de algunos diálogos puestos en boca de algunos actores, alejados de la ortodoxia de los evangelios y relatos de la pasión, de las vestimentas poco adecuadas, así como de las puestas en escena excesivamente atrevidas. Por otra parte, el público no estaba exento de culpa, por su actitud escandalosa y poco decorosa que solo buscaba el divertimento olvidando el aspecto religioso de esta representación<sup>89</sup>.

Todo el proceso llevado a cabo en Lladó ha quedado testimoniado en el archivo diocesano de Gerona. La documentación al respecto es un buen ejemplo de lo que supuso la supervisión por parte de la Iglesia tridentina de ese tipo de actos populares. En este caso no se trataba de prohibir completamente la representación del Descendimiento, sino de un pasaje particular. A continuación, y a modo de ejemplo, presentaré los textos más relevantes de este proceso:

“[...] en virtut de la sancta obediència manam que lo die de vint-y-tres dels infrascrits mes y any y que serà la fèria quinta, anomenada de la Cena del Senyor, àlias lo Dijous Sant, en vostre isglésia, quant la major part del poble en ella estava congregat per ohir lo divinal offici y altrament com de costum las presents nostras lletras publiquen com ab tenor de las presents publicam y manam mestrestrant y manant a tot y qualsevol gènere de personas de qual pena

<sup>88</sup> VILA MEDINYÀ, P., “Sobre la prohibició ...”, op. cit., p. 433

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 433.

de sinquanta lliuras moneda de plata a llochs pios a arbitre nostre aplicadores, y en subsidi excomunicatió major no gosen ni presumescan en dita diada ni altres en dita vila de Lladó ni parròchia en altres parts representar la Presa vulgalment dita de estament, grau y condició que sían que a Nostre Senyor Jesuchrist, ni altres passos en dita presa concernents, y si en assò se sentiran gravats y ningú de ells se sentirà gravat en Gerona y denant nos personalment, ho per llur legítim procurador, comparègan y quiscú de ells dins sis días proxims vinents, després de la sa publicació de las presents nostras lletras, comparega per a deduhir y allegar causas y rahons justas, si algunas ne tindran perquè lo predit fer no dègan altrement en las de contrafacció y renitència, lo que no creem contra ells y quiscú de ells se procehirà a la exació de dita pena, declaració y publicació de dita excomunicatió major.... Gerona, als 20 del mes de mars, any de la Nativitat y de la Nativitat del Senyor de 1690<sup>90</sup>.

En este extracto del documento cabe resaltar que la prohibición de representar el episodio de la presa estaba penada no sólo con una cuantiosa suma económica, 50 monedas de plata, sino que también estaba castigada con la excomunión, una pena de gran relevancia en la época, que suponía una fuerte conmoción para el culpado.

Pese a esta manifiesta prohibición de representar “la presa”, parece que los habitantes de la villa de, así como los jurados de la misma no quedaron conformes y mostraron su disposición a seguir representando dicho episodio. Tanto es así, que los jurados de la villa, de forma violenta, entraron en la iglesia y tomaron los ornamentos necesarios para llevar a cabo la representación. De este modo, encontramos cómo el 25 de marzo de 1690 se les remitió un escrito a los citados jurados en relación a los actos cometidos<sup>91</sup>:

“A notícia de esta part a previngut que no obstant que de part de V. R. se han despedidas lletras eo mandatos ab los quals baix pena de excomunicació, se manave que qualsevol gènere de personas no fessen la representació dita de la presa de Jesuschrist per los molts absurds se segueixen y com no obstant ditas lletras y mandatos hajen los particulars de ditas vila representada dita Presa.

Per això han de comparèixer davant del fiscal de Cúria per donar explicacions per haver dit paraules injurioses contra aquell manament que prohibia la representació, etc....”<sup>92</sup>.

Frente a estas acusaciones enviadas a los jurados no les quedó otro remedio que suplicar, mediante cédula, la benevolencia de las autoridades<sup>93</sup>. El final de este pleito nos resulta

---

<sup>90</sup> VILA MEDINYÀ, P., “Sobre la prohibició ...”, op. cit., p. 437

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 436.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 437.

<sup>93</sup> “Il·lustre y molt reverent senyor. Miquel Pla ... y Josep Prats, lo corrent any jurats de la vila de Lladó, del present bisbat, compareixent devant de vostre reverència com a fills obedients de la Iglésia, se sumetan a vostre reverència deduhint que per ocasió del molt concurs del poble que se havia ajustat de molts llochs circumvehins en dita vila per véurer representar la presa lo die del Dijous Sant y no haver tingut notícia del mandato de vostra reverència que manava no-s fes dita representatió; a fins que estava ja per a fer-la no-s pogueren persuadir fos lo intent de vostre reverència privar-los en dita ocasió de quant ja tothom estava congregat per a veure-la y attanent a esta consideratió passaren a ferla, no per .... inobediència y per quant púgan haver delinquit en alguna manera, posats als peus de vostra reverència com a fills obedients, que no han tingut ànimo danyat per a no obehir, suplican ab tot remordiment sia de son servey usar de la misericòrdia

incierto, pues en la documentación no se ha conservado resolución alguna. Ignoramos si se asumió la multa impuesta por el obispado, ni si los acusados sufrieron la pena de excomunión. Sea como fuere, este pleito es un buen ejemplo de la prohibición, y más aun de las reticencias a esta por parte de un pueblo al que agradaba de estas representaciones y participar en las mismas. Caso similar ocurriría en la catedral de Mallorca que se desarrolla a continuación.

### 3.2.1.2. El *Davallament* de la catedral de Mallorca

La representación del acto del Descendimiento de la catedral de Mallorca quizás sea uno de los ejemplos más expresivos de la piedad popular mallorquina. Pese a su origen medieval, los avatares que sufrió esta representación a lo largo de la Edad Moderna supuso una esquematización del acto original, llegando hasta nuestros días una ínfima parte de lo que debió ser esta representación. Esta representación estaba tan integrada y era tan esperada entre el pueblo que cuando el obispo de Mallorca, Pedro de Alagón (1684-1701) quiso prohibir esta práctica el pueblo reaccionó de manera inmediata; fue tal el clamor popular que se necesitó, incluso, la intervención del Virrey para calmar los ánimos<sup>94</sup>. El obispo Pedro de Alagón, cuyo episcopado abarcó de 1684 a 1701, influido por las corrientes ideológicas de la época, decidió, en una clara búsqueda de la depuración de las prácticas religiosas existentes entre el pueblo, prohibir la celebración del acto del Descendimiento mallorquín en la forma que se venía representando. De esta manera, el 13 de abril de 1691 dispuso de manera repentina que los carpinteros que trabajaban en la construcción del escenario utilizado para la representación abandonaran la tarea (Fig.16)<sup>95</sup>; además, ordenó al maestro de capilla que impidiera que los músicos a su cargo interpretaran la música que acompañaba a la representación<sup>96</sup>.

---

*ab dits jurats, universitat y poble de dita vila de Lladó, mitigant las penas comminadas ab dits mandatos, protestan de nou la deguda obediència a tots los mandatos de vostre reverència*". En *Ibidem*, p. 437.

<sup>94</sup> CABRER LLITERAS, J., JUAN RUBI, B., "“El Davallament” del Viernes Santo en la Catedral de Mallorca. Fiesta religioso-popular en el tiempo", en *Memoria ecclesiae*, 20 (2002), p. 459.

<sup>95</sup> LLOMPART, G., "El davallament de Mallorca, una paraliturgia medieval" *Mediateca festes.org* [en línea] (2006) pp. 132 [consulta 12 septiembre 2019] Disponible en: [http://www.festes.org/arxiu/davallament\\_mallorcaparaliturgia.pdf](http://www.festes.org/arxiu/davallament_mallorcaparaliturgia.pdf). En el apéndice documental de este artículo se hallan los textos del Descendimiento mallorquín, tanto en su versión en lengua vulgar como en su posterior versión latina.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 109.

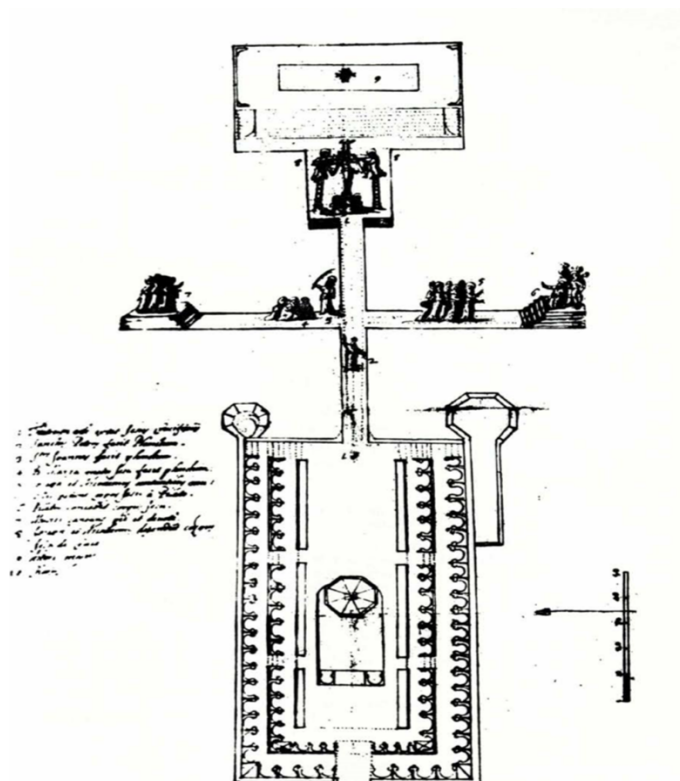


Fig.16

Como se puede observar en la imagen, la preparación para esta representación en la citada catedral de Mallorca suponía un arduo despliegue. En este plano realizado para atestiguar la práctica ante el Papa, se puede observar la magnitud que adquiriría el entramado de tarimas, pues suponía casi la totalidad de la planta de dicho edificio religioso<sup>97</sup>. En consecuencia, la prohibición a los carpinteros de realizar los trabajos para colocar el entarimado para la representación no supuso una trivialidad, sino un ataque directo destinado a la inoperatividad de la representación y, por tanto, a su absoluta desaparición.

La sensación de ataque hacia una práctica tan arraiga por el pueblo fue intensa, ya que esta representación era representada por el pueblo y para el pueblo, algo que hacía vibrar el sentimiento religioso de la comunidad cristiana mallorquina y que dotaba de sentido global a la celebración del Viernes Santo; de manera que el clamor popular no se hizo esperar<sup>98</sup>. Así, el pueblo demostró su descontento con esta decisión y su clara intención de seguir con la representación, pues formaba parte de las costumbres más arraigadas en la semana santa en estas tierras.

Tras esta respuesta popular los canónigos de la catedral, encabezados por el cabildo, también en desacuerdo con la decisión del obispo, decidieron tomar cartas en el asunto

<sup>97</sup> LLOMPART, G., "El davallament de Mallorca...", op. cit., p.116.

<sup>98</sup> CABRER LLITERAS, J., JUAN RUBI, B., "“El Davallament” del Viernes Santo...", op. cit., p. 459.

dirigiéndose al Virrey en busca de su intercesión y apoyo narrándole lo dispuesto por el obispo:

“Habito tractatu sobre los mandatos penals fets de orde de su Illma. y Revma. del Sr. Archebisbe Bisbe de que nos fasse devallament al mestre de capella y mestre Bartomeu Sart fuster, mestre major, sots obrer y altres, fuit conclusum que se presenti la appellació a su Illma. Revma. y juntament se participa esta novedad a su Illma. del Sr. Virrey y se li done partde que dit Sr. Bisbe ha innovat y foren elegits para donarli recaudo los Senyós Canonges Genestar y Serralta y retornats feren relació haver donat dit recaudo a sa Illma. del Sr. Virrey posat en sa noticia dita novedad. Deinde fuit conclusum que se Magestat representantle a Sa Magestat en lo millor modo aparegue mes convenient sense demanar el que es Magestat no imbiar el nebot del Senyor Bisbe per Virrey de Mallorca”<sup>99</sup>.

El Virrey, tras tener noticias de lo sucedido y ser consciente del alboroto que esta decisión había tenido en la población, se vio obligado a actuar, intentando calmar a un pueblo completamente descontento con la decisión del obispo. Al no conseguirlo, el Virrey, como último recurso, mandó súplica al Papa para que éste, desde su clara posición de autoridad, intercediera para que dicha representación pudiera seguir llevándose a cabo en la Catedral<sup>100</sup>. Esta actuación virreinal también tuvo su paralelo dentro del clero catedralicio, dado que el 20 de abril del mismo año éste decidió pasar el asunto a los canónigos y abogados y Descatllar y Bennaser, para que fueran éstos los que supervisaran las actuaciones que se darían a partir de ese momento. Los abogados decidieron redactar un memorial en el cual se detalló la escenificación, los diálogos, y todo un etcétera de pormenores, entre los que se encontraría la imagen anteriormente dispuesta en el texto remitido al Papa, para dar buena

---

<sup>99</sup> LLOMPART, G., “El davallament de Mallorca...”, op. cit., p.112.

<sup>100</sup> “Copia de la carta que enbia el Sr. Virrey al Papa per la escenificacio del devallament de la seu, a los 28 maig 1691; Santissimo Padre. El dia del Viernes Santo por la tarde vinieron los Prebendados de esta Santa Iglesia de parte del Cabildo arrepresentarme la novedad que intentara Su Obispo; haviendo passado a prohibir en aquella Hora la representacion que se havia de hazer del desendimiento de Christo N. Sr. supponiendo por ello pena de descomunió a los oficiales que trabaian en los eclesiasticos y demas personas que tenian intervencion en acto tan piadoso, y que siendo ia muy crecido el concurso que havia acudido a la funcion la qual de tiempo inmemorial desiempre se ha executado, lo que por tantos prelados se havia reconocido el menor inconveniente, y que estando prevenido por la soberana inoposicion de V.S. el que no se inovase cosa alguna de lo acostumbrado entre el Obispo y Cabildo hasta la declaracion de V.S.; Considerandolo yo el apremio del tiempo, la ineficacia de los Capitulares el empeño del Obispo, la aspetacion del pueblo, y lo publico de la funcion, tube por la maior servecio de V.S. el consellar en lo possible a los prebendados y reconvenirles en lo mismo que se referian (para convencerles en los terminos mas prudenciales ) y assi les dixi, que pues la orden havia sido de su Majestad, seria lo mas acertado recurrir a su Real ratificacion haziendo lo mismo V. Santidad, a cuyos santissimos pies mé pongo y quedo rogando a N. S. incesantemente F. grande a V. Santidad como la christiandad ha menester. Capilla Real de Mallorca. Mayo 28 de 1691. Beso los santissimos pies de V. Beatitud. El Marques de la Casta”. En CABRER LLITERAS, J. y JUAN RUBI, B., ““El Davallament” del Viernes Santo...”, op. cit., p 459.

cuenta de cómo se desarrollaba el acto del descendimiento en la catedral<sup>101</sup>. Este memorial fue finamente enviado al agente de la curia romana en las islas para su estudio<sup>102</sup>.

Las desavenencias entre el cabildo catedralicio y el obispo eran tan latentes que el propio monarca Carlos II se vio en la obligación de dirigirse al cabildo catedralicio para mostrarle su malestar por las continuas desavenencias con el obispo. En este contexto de conflicto entre las autoridades eclesiásticas y las laicas, el cabildo catedralicio, ante la inminencia de la Semana Santa de 1692, decidió que los canónigos protectores de los Aniversarios fueran directamente a tratar el asunto del Descendimiento con el obispo. Esta reunión parece que tuvo éxito, pues se llegó a un entendimiento beneficioso tanto para el cabildo como para el obispo. Los canónigos enviados, Mir y Serratella, le mostraron al obispo una nueva forma del acto, redactada en consenso catedralicio y que pareció agradar al obispo<sup>103</sup>. Esta nueva forma no era más que una versión reducida de la representación tradicional, con un menor número de personajes y una mayor importancia de los evangelios en detrimento de la acción puramente teatral<sup>104</sup>.

De esta manera quedó resuelta la polémica iniciada por el obispo Pedro de Alagón, cuyo requisito fundamental y más importante no era otro que impedir la representación en lengua vulgar, lo cual, según el obispo, derivaba sin remedio en abusos e irreverencias. La solución a este problema consistió en representar el nuevo acto, reformado, en la lengua de

---

<sup>101</sup> LLOMPART, G., "El davallament de Mallorca...", op. cit., p. 113.

<sup>102</sup> "Beatissimo Padre, Hallandose el Pueblo deste Reyno con grande desconsuelo por haver ntentado el obispo impedir la pia representacion del Sacro misterio de la descension de N. S Hiesuchristo que de mas de 200 anos se hase en la Iglesia Cathedral con especial asistencia y singular devocion de los fieles sin que se haia conocido nunca algun genero de irreverencia: si mucha edificación y aumento en los coraçones de los fieles, que presentes todos los años a acto tan pio estan contemplando tan a lo vivo a los misterios, alabando a su D[ivino] Redentor" en CABRER LLITERAS, J. y JUAN RUBI, B., "El Davallament" del Viernes Santo...", op. cit., p. 463.

<sup>103</sup> LLOMPART, G., "El davallament de Mallorca...", op. cit., p. 113.

<sup>104</sup> "La forma con que se podrá hazer el Descendimiento es la siguiente: Se formará el tablado poniendo la imagen de Nuestro Señor Crucificado y la imagen de la Virgen con manto azul, según lo manda la Sacra Congregación. Saldrá la capilla de los músicos del coro. El que representará San Juan, vestido de diácono, con unapalma irá al pie de la cruz y los músicos se partirán en doscoros. Joseph y Nicodemus, con su traje acostumbrado, baxarán de ambos coroscanta en los coros el evangelio de San Juan empezando: "Post haec autem rogavit Pilatum Joseph ab Aritmathea, etc." Hasta la cláusula "erat autem, etc." Y acabado este evangelio empezará San Juan el Nuestra Señora "Stabat Mater dolorosa" v le continuará el coro de los músicos, como se contiene en las vísperas a Nuestra Señora de los Dolores. Y acabado este himno irá acomodando las escaleras y cantarán los músicos "Popule meus, etc.", según está en la solemnidad al Viernes Santo y, acabado, cantarán los músicos: "Crucem tuam adoramus, Domine, etc." Después subirán Joseph y Nicodemus las escaleras y cantarán los músicos "Crux fidelis, etc." y después dichos cantarán juntos: "Pange, lingua gloriosi lauream certaminis" y responderá la capilla: "Crux fidelis inter omnes, etc." y alternarán según el misal. Y acabado esto se pondrá la imagen de Nuestro Señor sobre el altar que estará al pié de la cruz delante la imagen de Nuestra Señora y cantarán los músicos al primer coro: "O vos omnes, etc." y acabado ésto cantarán quatro músicos: "Doleo super te fili mihi" que es una composición romana muy devota: y después otro motete: "Ploremus omnes, etc." y se concluirá con las últimas cláusulas del evangelio en que se havia empezado: Erat autem, etc." En Ibidem, pp. 113.



la Iglesia, el latín. De este modo se aseguraban la ortodoxia y el respeto a las Escrituras, entendidas como *amenazadas* por la lengua vulgar, y más aún por una escenificación totalmente teatralizada. De este modo nos encontramos con una versión mucho más reducida y con menos diálogo, recitada en latín y centrada cuasi exclusivamente en el Descendimiento del cuerpo de Cristo, muy alejada de lo que se había venido representando desde tiempos medievales en la catedral de Mallorca.

### 3.2.2. La prohibición gubernamental

No se encontró sola la Iglesia en su proyecto de redefinir, con preferencia, el catolicismo popular. La acompañó en esto el propio Estado, empeñado en un reformismo, característicamente ilustrado, en todos los ámbitos de la realidad, incluido el religioso<sup>105</sup>: había que poner fin a antiguos ritos tildados de supersticiosos, a procesiones de sangre - protagonizadas por los disciplinantes o flagelantes- en Semana Santa, a autos sacramentales, a danzantes, etc. Si la Iglesia fundamentaba su reformismo en lo estrictamente religioso, el Estado lo hizo como un territorio más en el que ejercitar la razón, reductivamente las “Luces”<sup>106</sup>.

Los católicos ilustrados españoles con responsabilidades de gobierno, al igual que en otras naciones europeas, observaron en las prácticas religiosas populares un absoluto alejamiento de la verdadera fe e iniciaron, continuando la senda iniciada en el siglo XVI por los erasmistas, antes de que éstos comenzaran en España a caer ya bajo sospecha de heterodoxia en la década de 1530, la necesidad de practicar un cristianismo real, interiorizado y desprovisto de añadidos espurios<sup>107</sup>. Los católicos ilustrados españoles constituyen un grupo que, aun siendo una “minoría selecta” como afirmó Richard Herr<sup>108</sup>, apeló a una religiosidad vivida conforme a lo más genuino del cristianismo y a un cumplimiento de las normas morales dictadas por la Iglesia. Para estos, por tanto, las manifestaciones populares excedían estos parámetros, se alejaban de la verdadera senda de la fe y desviaban la mirada de la virtud de una Iglesia primitiva, austera y no necesitada de grandes espectáculos y excesos.

---

<sup>105</sup> Sobre este tema véase EGIDO, T.: “La religiosidad de los ilustrados”, en *Historia de España Menéndez Pidal*. Espasa-Calpe, Madrid, 1987, (Vol. XXXI-1).

<sup>106</sup> Sobre este tema véase MESTRE, A.: “La actitud religiosa de los católicos ilustrados”, en *El reformismo borbónico: una visión interdisciplinar*. A. GUIMERÁ RAVINA (ed.), Alianza, Madrid, 1996.

<sup>107</sup> MESTRE, A., “Religión y cultura en el siglo XVIII”, en GARCÍA-VILLOSLADA, R., (ed.), *Historia de la Iglesia en España. La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, BAC, 1979, p. 605.

<sup>108</sup> HERR, R., *España y la revolución del siglo XVIII*. Aguilar, Madrid, 1979.

Si las autoridades eclesiásticas, como vimos, tuvieron que acudir a las prohibiciones de estos actos populares, entre los que se encontraba el Descendimiento, lo mismo tuvieron que hacer las autoridades políticas para erradicar los excesos que estas prácticas provocaban en la muchedumbre. Es muy amplia la casuística al respecto, pero puede servir como ejemplo de la orientación de los gobernantes la Real Orden dictada por Carlos III el 20 de febrero de 1777 prohibiendo los “disciplinantes, empalados, y otros tales espectáculos en procesiones y de bayles en iglesias, sus atrios y cimiterios”; disposición que fue completada con otra de fecha 10 de julio de 1780 estableciendo que “en ninguna iglesia de estos reynos haya danzas ni gigantones”<sup>109</sup>. El Conde de Aranda, desde la presidencia del Consejo de Castilla y simbólicamente “portavoz” de los ilustrados notables españoles, era quien se hallaba, en condición de promotor, detrás de ésta y de otras disposiciones reales en la misma línea<sup>110</sup>.

El gobierno no hizo más que adherirse a la corriente prohibicionista que había encabezada la propia Iglesia contra estas prácticas populares. La Ilustración supuso un auténtico golpe para las costumbres festivas más arraigadas de la cultura popular, pues su empeño modernizador y su horror manifiesto a las prácticas medievalizantes dieron como resultado un prohibicionismo sin precedentes a muchos de los productos de la cultura popular, entre los que se encontró el acto del Descendimiento. Pese a los muchos esfuerzos realizados tanto por eclesiásticos como por laicos para erradicar los excesos que se daban en estos actos, el fuerte arraigo que estos tenían, que se relacionaba con el gusto que las gentes profesaban por ellos y por su celebración conllevó su imposible prohibición efectiva: algunas representaciones desaparecieron, pero otras muchas buscaron fórmulas de supervivencia o el apoyo necesario de los poderes para perpetuarse en el tiempo y sortear la prohibición.

## CONCLUSIONES

La Edad Moderna no supuso la ruptura absoluta con las prácticas religiosas surgidas en la Edad Media, sino más bien muchas de ellas traspasaron el margen temporal para introducirse de lleno en la Edad Moderna. El Descendimiento, Abajamiento o Desenclavo

---

FERNANDEZ JÚAREZ, G., y MARTÍNEZ GIL, F., *La Fiesta del Corpus Christi*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002.

<sup>110</sup> Sobre el impacto de la legislación en las Cofradías religiosas puede consultarse MANTECÓN MOVELLÁN, T. A., “Reformismo borbónico, Iglesia y vida religiosa durante el siglo XVIII. El control de las cofradías religiosas. Una aproximación a su estudio, en *Hispania*, L-176(1990), pp. 1.191-1.218.

no fue una excepción, ya que este acto enmarcado en la celebración de la Semana Santa tuvo desde sus orígenes una gran aceptación popular. Esta representación teatralizada suponía para el fiel una experiencia única puesto que le permitía ser testigo directo del momento álgido de la vida de Cristo y participar del mayor hito del cristianismo. La relevancia del episodio representado en la vida del cristiano permitió la rápida expansión de estas representaciones por toda Europa, y en la Península ibérica en especial, con lo cual se llevó a cabo toda una elaboración de textos *pasionísticos* destinados a esta función. Buena muestra de esta proliferación textual en torno al acto del descendimiento la encontramos en los muchos conservados hoy en día en tierras catalanas. Este hecho también implicó el auge de una imaginería especializada, dotada de movimiento y polivalente, destinada cuasi en exclusiva a la celebración de este acto. Son muchos los ejemplos de estas imágenes que conservamos en la Península, desde tiempos románicos, pasando por el gótico, hasta la producción barroca, que tuvieron en su factura estas imágenes.

La Reforma supuso un tiempo convulso para este tipo de representación, dado que el uso que hacía el mundo católico de las imágenes fue puesto en tela de juicio por un protestantismo que veía en él idolatría. Sea como fuere, Trento no sólo limitó el uso de imágenes, sino que lo reforzó, dotándolas de una función didáctica y doctrinal sin precedentes. La reforma tridentina pretendía así hacer frente al protestantismo, creando una doctrina sencilla y visual, asequible a una mayoría poblacional analfabeta. El descubrimiento de América fue el mejor campo de pruebas para las reformas tridentinas en el ámbito de las imágenes, ya que en este nuevo marco geográfico lo visual adquirió, todavía más si cabe, una función especialmente relevante en la evangelización. La imagen sobresale sobre todos los demás recursos y al existir un importante impedimento comunicativo, la barrera idiomática con los indígenas era más que evidente, con lo que lo visual supuso el primer contacto de aquellas gentes con la nueva fe. Las imágenes supusieron no sólo doctrina, sino también un mayor conocimiento de la realidad divina y los misterios del cristianismo. En este caso concreto, el descendimiento tuvo un papel relevante. Llevado al Nuevo Mundo por franciscanos, aunque también practicado por dominicos, este acto permitió aproximar a los indígenas al misterio más importante de la fe católica, y remarcó la naturaleza humana y piadosa de Cristo, hecho que producía un cierto grado de complicidad entre el nuevo fiel y la divinidad encarnada. En la Península ibérica ocurrió algo similar a partir del siglo XVII, con la proliferación de textos de los grandes autores místicos: el cristocentrismo se extendió como la pólvora y el mundo moderno se rendía a los pies de un Dios encarnado, muy cercano al sufrimiento humano, pero con un cierto atisbo de moderación en su sufrimiento.

El movimiento tridentino necesitó de un arte acorde con su nuevo ideal iconográfico, con lo que la cultura del Barroco se transformó en su mejor plasmación plástica y visual. La aparición en la Edad Media de la *Devotio moderna* había supuesto el rescate del concepto clásico de “decoro”, que se mantuvo en la época moderna creando así una imagería más comedida y menos agresiva visualmente hablando, de tal modo que el sufrimiento de Cristo ya no era un sufrimiento físico, sino una resignación a su papel divino. Todo ello supuso un alejamiento absoluto de las formas iconográficas medievales y, por tanto, la creación de una imagería para el Descendimiento de corte barroco.

El flujo comercial entre América y la Península conllevó no sólo la introducción en esta última de toda suerte de riquezas, sino también de “productos culturales”. Es el caso, por ejemplo, del acto del Descendimiento, que, aunque en la Península se siguió escenificando cada Semana Santa, conoció novedades provenientes del continente americano, donde la representación había sido ampliamente aceptada. Pese a esto, el exceso de populismo en las representaciones, la gran afluencia de gente y las reacciones exageradas por parte de los asistentes supusieron el inicio de una dura crítica hacia dicho acto por parte de la propia jerarquía e intelectualidad eclesiásticas, que lo veían como algo absolutamente desvirtuado, vulgar y carente de sentido. Se produjo así un alejamiento de tales prácticas *medievalizantes*, hasta el punto de ser, incluso, prohibidas en distintos sínodos españoles.

Ya en el siglo XVIII, los planteamientos de la Ilustración reforzaron tales prohibiciones, tanto en la esfera eclesiástica como en la civil. El catolicismo ilustrado abominaba de la religiosidad popular y de las supercherías asociadas a ella. Tanto es así que desde el gobierno se promulgó toda una serie de leyes destinadas, al menos, a limitar, pero también a prohibir toda serie de manifestaciones de piedad de esas características, entre las cuales caería el Descendimiento. El éxito de las disposiciones gubernamentales, tan asociadas a Carlos III y sus políticos, fue irregular, en la medida en que, si bien en muchos casos las representaciones del Descendimiento fueron paulatinamente desapareciendo, en otros muchos lugares su arraigo popular y el empeño vecinal fue tal que se mantuvieron intangibles.

En la actualidad, en España se conserva una gran cantidad de escenificaciones de la Pasión, el mejor testigo de la permanencia de todo un ciclo. Estas representaciones tienen origen, sobre todo, en el siglo XVII, aunque con prolongaciones en el XVIII, en el teatro barroco, trascendiendo la liturgia y la utilización de imágenes para dar paso a una teatralización completa, al modo clásico, con la magnificencia, en muchos casos, de unos diálogos emanados de algunos de los grandes autores teatrales del Siglo de Oro español. El

imaginario del Barroco llevó a las tablas una de las dramatizaciones más antiguas de las que todavía hoy tenemos constancia: el Descendimiento, transformándolo en obra teatral total y dotándolo de unos diálogos fluidos y de todo un *atrezzo* digno de lo mejor de las obras teatrales barrocas.

## BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ, L. E. y BROWN, J., (eds.). *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, El Viso, Madrid, 2014.

ALMAZÁN, V., *Santa Brígida de Suecia. Peregrina, política, mística, escritora*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000.

BERNARDI, C., “La déposition paraliturgique du Christ au vendredi saint en Italie”, en MASSIP, F. (ed.), *Formes teatrales de la tradició medieval. Actes del VII col·loqui de la Societat internacional per l'Étude du théâtre médiéval*, Institut del Teatre, Barcelona, 1996, pp. 27-31.

BERNARDI, C., *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milán, 1991.

BINO, C., “Le statue del Cristo crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV-XV secolo). Linee di ricerca”, en *Drammaturgia*, 3(2016), pp. 277-311.

CABRER LLITERAS, J., JUAN RUBI, B., ““El Davallament” del Viernes Santo en la Catedral de Mallorca. Fiesta religioso-popular en el tiempo”, en *Memoria ecclesiae*, 20 (2002), pp. 459-468.

CARO BAROJA, J., *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)*, Sarpe, Madrid, 1985.

CRISTÓBAL ANTÓN, L., “Tratamiento de la imagería de la capilla del condestable y de la figura del Santísimo Cristo de Burgos”, en *Conservación y Restauración de escultura en madera, Actas de los VIII cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, Universidad de Cantabria, Reinosa (Cantabria), 1997, pp. 193-208.

DE SUECIA, B., *El Libro de las Revelaciones Celestiales*, [consulta 9 abril 2019] Disponible en: <http://aparicionesdejesusymaria.files.wordpress.com/2011/06/santa-brc-3adgida-el-libro-de-las-revelaciones-celestiales.pdf>.

DÍEZ GONZÁLEZ, S., “La leyenda del Cristo de los Gascones de Segovia y su trascendencia histórica”, en *Revista de Folklore*, 45(1984), pp. 92-95.

EGIDO, T.: “La religiosidad de los ilustrados”, en *Historia de España Menéndez Pidal*. Espasa-Calpe, Madrid, 1987, (Vol. XXXI-1).

FERNANDEZ JÚAREZ, G., y MARTÍNEZ GIL, F., *La Fiesta del Corpus Christi*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002.

FERNANDEZ MERINO, E., *La Virgen de Luto*, Visión Libros, Madrid, 2012.

FRANCO MATA, A., “Crucifixus dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones”, en *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 1(2002), pp. 13-39.

FRANCO MATA, A., “Episodios pasionales entre la Flagelación y el "Ecce Homo" de Santa Brígida a la literatura y pintura contrarreformista y barroca en España” en PARRADO DEL OLMO, J. y GUTIÉRREZ BAÑOS, F., (eds.), *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 2009, pp. 351-358.

GALTIER MARTÍ, F., “Los orígenes de la paraliturgia procesional de Semana Santa en Occidente”, en *Aragón en la Edad Media*, 20(2008), pp. 349-360.

GALTIER MARTÍ, F., “Los orígenes medievales de la imagen del Cristo descendido de la cruz, destinado al desenclavo, y la procesión del Santo Entierro”, en *Mundos medievales: espacios, sociedades y poder: Homenaje José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, Universidad de Cantabria, Santander, vol. 1, 2012, pp. 139-146.

GALTIER MARTÍ, F., *Arte y fiesta en la celebración de la semana santa. Desde los primeros cristianos hasta las más antiguas cofradías pasionistas*, Mira Editores Zaragoza, 2014.

GARCÍA ARRANZ, J., “El Concilio de Trento y el uso didáctico-doctrinal de la imagen religiosa en el primer Barroco hispano (1600-1640)” en *Campo abierto: Revista de educación*, 24(2003), pp. 199-228.

GARCÍA CÁRCEL, R. “Reforma y contrarreforma católicas”, en CORTÉS PEÑA, L., (coord.), *Historia del cristianismo/ el mundo moderno*, Trotta, Madrid, 2006, vol. 3 pp. 187-226.

GARCÍA DE CORTÁZAR, J. A., *Historia religiosa del occidente medieval*, Akal, Madrid, 2012.

GARCÍA DE PASO REMÓN, A., “La representación del desenclavo y descendimiento de la Cruz en la España postridentina”, en *Tercerol: cuadernos de investigación*, 18(2015-2016), pp. 111-142.

GÓMEZ PÉREZ, E., “El enigmático "Ecce Homo" de Santa Clara de Palencia” en *Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Universidad Católica San Antonio de Murcia, Murcia, 2008, pp. 503-514.

GONZÁLEZ GARCÍA, M., “O Santo Cristo de Ourense. A historia, o culto e a dadiwa” en VILA JATO, D. (coord.), *A capella do Cristo de Ourense*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1996, pp. 13-26.

GONZÁLEZ GARCÍA, M., *El Santo Cristo de Ourense y su Capilla*, Grupo Francisco de Moure, Ourense, 2011.

GONZÁLEZ HERRERO, M., *El Cristo de los Gascones o Cristo de Segovia*, Librería Cervantes Editores, Segovia, 1986.

GUTIERREZ BAÑOS, F., Iconografía de la Crucifixión en castilla y León: pinturas de los siglos XIII y XIV” en PARRADO DEL OLMO, J. y GUTIÉRREZ BAÑOS, F., (eds.). *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 2009, pp. 365-372.

HERR, R., *España y la revolución del siglo XVIII*, Aguilar, Madrid, 1979.

HERRERO ALONSO, A., "Del rito litúrgico del Davallament de la Creu a la iconografía del 'Desenclavo'", en *Passio: Revista oficial de la Semana Santa de Gandia*, 60(2012), pp. 88-96.

HERRERO, J., *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1971.

ISUA TRAVA, R., "El Santo Cristo de Fisterra", *fiesterrae.com* [en línea] [Consulta 13 de julio 2019] Disponible en: <http://www.finisterrae.org/info.php?informacion=63&idioma=es&sec=20>.

ITURBE SÁIZ, A. "El Cristo de Burgos o de San Agustín en España, América y Filipinas", en CAMPOS Y RODRÍGUEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium 3/6-IX, 2010*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Madrid, 2010, pp. 683-714

LLOMPART, G., "El davallament de Mallorca, una paraliturgia medieval" *Mediateca festes.org* [en línea] (2006) pp. 109-133 [consulta 12 septiembre 2019] Disponible en: <http://www.festes.org/arxius/davallamentmallorcaparaliturgia.pdf>

LÓPEZ CLAVERA, M., "El descendimiento de la Cruz "Abajamiento o Desenclavo" en *Tercerol: cuadernos de investigación*, 5(2000), pp. 111-142.

LÓPEZ HERNANDEZ, A., "El Santo Cristo del Sepulcro, en *Tiempo de Pasión*, 11 (2005), pp.22-33.

LÓPEZ MARTÍNEZ, N., "La devoción popular al Cristo de BAurgos.", en GUERREIRA RAMOS, J., GONZÁLEZ PENA, M. y PASCUAL RODRÍGUEZ, F. (eds.) *La religiosidad popular. Riqueza, discernimiento y retos*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2004. pp. 293- 301.

LUGARESI, L., "Tra evento e rappresentazione. Per un interpretazione della polémica contro gli spettacoli nei primi secoli cristiani", en *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 30(1994), pp. 437-463.

MANTECÓN MOVELLÁN, T. A., "Reformismo borbónico, Iglesia y vida religiosa durante el siglo XVIII. El control de las cofradías religiosas. Una aproximación a su estudio", en *Hispania*, 176(1990), pp. 1.191-1.218.

MARCOTEGUI BARRER B., "Ad eruditionem simplicium: la transmisión del mensaje evangélico a la sociedad bajomedieval", en *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 15(2005), pp. 9-38.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. "El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los Crucifijos articulados españoles", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 70(2004), pp. 207-246.

MARURI VILLANUEVA, R., *Ideología y comportamientos del obispo Menéndez de Lurca (1784-1819)*, Ayuntamiento de Santander-Librería Estudio, Santander, 1984.

MASSIP I BONET, J., "El descendimiento de la cruz: La vitalidad de una tradición", en *Hispanorama*, 65(1993), pp. 26-41.



MASSIP, F., “Les passion: tipologies, orígens, models y evolució”, *Mediateca festes.org* [en línea] (2006) pp. 1-8 [consulta 9 abril 2019] Disponible en: <http://www.festes.org/arxiu/passionstipusievolucio.pdf>.

MASSIP, F., “Orígenes y desarrollo del teatro medieval catalán” en *Revista de Filología Española*, 74(1994), pp. 24-40.

MASSIP, F., “Passions Dramàtiques catalanes”, en *Arxiu de textos catalans antics*, 21(2002), pp. 778-784.

MESTRE, A., “Religión y cultura en el siglo XVIII” en GARCÍA-VILLOSLADA, R. (ed.), *Historia de la Iglesia en España; La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII.*, BAC, Madrid, 1979, pp. 586-745.

MESTRE, A.: “La actitud religiosa de los católicos ilustrados”, en *El reformismo borbónico: una visión interdisciplinar*. A. GUIMERÁ RAVINA (ed.), Alianza, Madrid, 1996.

MURA I MURA, F., “La passió de Jesucrist i el cançoner popular” en MAS I VIVES, J., MIRALLES MONTSERRAT, J. y PERE ROSSELLÓ B., (coords.), *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Abadía de Montserrat, Barcelona, 2000, Vol. 3, pp. 135-175.

NAVARRO RICO, C., “Dios a su imagen y semejanza: arte, simbolismo y vida en la imaginería procesional” en PEINADO GUZMÁN, J. y RODRÍGUEZ MIRANDA, M. (coord.), *Meditaciones en torno a la devoción popular*, Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, 2016, pp. 315-335.

PALAZOLA ARTOLA, J., “Biografía y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II”, en VILLAR MOVELLÁN, A. y URQUÍZAR HERRERA, A., (eds.) *Juan de Mesa (1627-2002)*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2003, pp. 15-34.

R. DE LA FLOR, F., *De Cristo, dos fantasías iconológicas*, Adaba Editores, Madrid, 2011.

RAMOS RUBIO, A., “Las imágenes del niño Jesús del convento de MM. dominicas de San Miguel de Trujillo”, en *Real Asociación Española de Cronistas Oficiales* [en línea] (2013) [consulta: 10 julio 2019] Disponible en: <http://www.cronistasoficiales.com/?p=23633>.

ROHAULT DE FLEURY, C., “Mémoire sur les instruments de la passion de N.-S. J.-C.” [en línea], París, *Librarie liturgique-catholique L. Lesort*, 1870 [consulta: 10 julio 2019] disponible en: <https://archive.org/details/mmoiresurlesin00rohauoft/page/n7>.

ROMANOV, J., BEJARANO RUIZ, A., IGNACIO SANCHEZ, J., *El arte de vestir a la Virgen*, Almuzara, Córdoba, 2017.

SÁNCHEZ DEL BARRIO, A., “La función del desenclavo en un cuadro de 1722. Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes”, en *Revista de Folklore*, 187(1996), pp. 21-25.

SANFUENTES ECHEVERRÍA, O., “La iglesia católica y sus imágenes de devoción”, en *Conserva*, 15(2010), pp. 19 -30.

VALERO MOLINA, J., “Ecos de una iconografía francesa de la imago pietatis en la Corona de Aragón” en COSMEN, M., HERRÁEZ ORTEGA, M., PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, M., (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, Universidad de León, León, 2009, pp. 333-342.

VELNADIA ONOFRE, D., *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro*, (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona) [Consulta: 15 junio 2014]. Disponible en: [http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/58623/1/DVO\\_TESIS.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/58623/1/DVO_TESIS.pdf).

VERDI WEBSTER, S., “Art, Ritual and Confraternities in Sixteenth-Century New Spain”, en *Anales del Instituto de Investigación Estética*, 70(1997), pp. 5-43.

VILA MEDINYÀ, PEP., “Sobre la prohibició de representar un episodi de la passió dramàtica catalana la “presa”, al poble de Lladó (1690)”, en *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 45(2014), pp. 432-438.

WEBSTER, Susan V., “La Cofradía de la Vera-Cruz representada en las pinturas murales de Huejotzingo. México”, en *Laboratorio de Arte*, 8(1995), pp. 61-72.